



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

ВІСНИК **Київського національного** **університету культури і мистецтв**

Серія: Мистецтвознавство

Науковий журнал

ВИПУСК

52

ISSUE

BULLETIN **of Kyiv National University** **of Culture and Arts**

Series in Arts

Scientific Journal

Київ
Видавничий центр КНУКиМ
Kyiv
KNUCA Publishing Centre
2025

Науковий журнал 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 № 19 від 30.06.2025 р.)

Головний редактор

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

Заступник головного редактора

Ігор Печеранський – д-р філософських наук, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Відповідальний секретар

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

Члени редакційної колегії

Наталія Барна – д-р філос. наук, доц., Відкритий міжнародний університет розвитку людини "Україна" (Україна); **Тетяна Божко** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Ігор Бондар** – канд. мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Надія Брояко** – канд. мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Сахісені Джозеф Єнде** – д-р філософії, викладач, Університет Південної Африки, Преторія, (ПАР); **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, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Тетяна Молчанова** – д-р мистецтвознавства, проф., Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка (Україна); запрошений проф., Університет імені Яна Длугоша (Польща); **Оксана Пилипчук** – канд. техн. наук, доц., Київський національний університет будівництва і архітектури, (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); **Жанель Рейнелт** – почесний проф., Ворицький університет (Великобританія); **Валентина Сінельнікова** – канд. іст. наук, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Леся Смирна** – д-р мистецтвознавства, проф., Національна академія мистецтв України (Україна); **Тетяна Совгіра** – д-р культурології, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Валері Ф. Стіл** – д-р філософії, Технологічний інститут моди, Нью-Йорк (США); **Ріян Хідаятутла** – доц., Університет Лампунг (Індонезія); **Катерина Юдова-Романова** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Науковий журнал «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. 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).

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1210 від 31.10.2023 року. Ідентифікатор медіа R30-01927.

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. Д. Дорошенка, 14, м. Київ, Україна, 01042
Сайт	arts-series-knukim.pp.ua
E-mail	arts.series@knukim.edu.ua
Телефон	+38 (044) 5296138

Автори зберігають за собою право на авторство роботи без обмежень та передають журналу право першої публікації цієї роботи на умовах ліцензії Creative Commons Attribution License International CC-BY.

Засновник залишає за собою право на дизайн верстки, художнє оформлення та назву журналу.

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідає автор.

© Київський національний університет
культури і мистецтв, 2025
© Автори статей, 2025

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

Scientific Journal

The scientific journal 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 Kyiv National University of Culture and Arts
(Protocol No. 19, dated 30.06.2025)*

Editor-in-Chief

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

Deputy Editor-in-Chief

Ihor Pecheranskyi – DSc in Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Executive Editor

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

Editorial board members

Nataliia Barna – DSc in Philosophy, Associate Professor, Open International University of Human Development “Ukraine” (Ukraine); **Ihor Bondar** – PhD in Art Studies, 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); **Riyan Hidayatullah** – Assistant Professor, Lampung University (Indonesia); **Kateryna Iudova-Romanova** – PhD in Art Studies, Associate 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, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Alina Pidlypska** – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Maryna Pohrebniak** – DSc in Art Studies, Associate Professor, Berdiansk State Pedagogical University (Ukraine); **Oksana Pylypchuk** – PhD in Technical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Construction and Architecture, (Ukraine); **Janelle Reinelt** – PhD, University of Warwick (the United Kingdom); **Valentyna Sinelnikova** – PhD in Historical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, (Ukraine); **Lesia Smyrna** – DSc in Art Studies, Professor, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine); **Tetiana Sovhyra** – DSc in Cultural Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Valerie F. Steele** – PhD, Fashion Institute of Technology, New York City (the United States of America); **Sakhiseni Joseph Yende** – PhD in Musicology, Lecturer, University of South Africa, Pretoria (ZA).

The scientific journal “Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. 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, The Ukrainian Research and Academic Network (URAN).

Registration of Print media entity: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine: Decision No 1210 as of 31.10.2023. Media ID: R30-01927.

The Journal is included in the category “B” of the List of scientific professional editions of Ukraine in specialities 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 No 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. Konovalets Str., Kyiv, 01133, Ukraine
Editorial board address	Scientific Library, 36 Ye. Konovalets Str., off. 1, Kyiv, 01133, Ukraine
Publisher	KNUCA Publishing Centre, 14 D. Doroshenko Str., Kyiv, 01042, Ukraine
Web-site	arts-series- knukim.pp.ua
E-mail	arts.series@knukim.edu.ua
Tel.	+38 (044) 5296138

The authors retain the right to the authorship of the work without restrictions and transfer to the journal the right to first publish this work under the terms of the Creative Commons Attribution License International CC-BY.

The founder reserves the right to design the layout, artwork and title of the journal.

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

© Kyiv National University
of Culture and Arts, 2025
© Authors, 2025

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

<i>Весна Монд-Козловська</i>	Поняття художнього канону в античному мистецтві як приклад неявної логіки в розкритті естетичного досвіду	8
------------------------------	--	---

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА

<i>Людмила Гапон, Людмила Алієва</i>	Робота над репертуаром та реконструкцією традиційних обрядових дійств у фольклорному колективі: методика й практика	19
--	--	----

АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Микита Алфьоров</i>	Типологізація українського «героїчного» кінематографа (2014–2024 рр.): морфологічно-тематичний аспект	27
<i>Владислав Карацук</i>	Звук і музика в кіно: емоційний вплив на аудиторію у світлі проблеми інтерактивності	36
<i>Максим Клопенко</i>	Новаторство й соціальна критика в «чорній серії» польського документального кіно 1950-х років	44
<i>Оксана Олійник, Микола Мандзяк</i>	Smart TV та новий глядацький досвід: естетичні експлікації	54
<i>Ігор Печеранський</i>	Естетика мобільного відео: мистецтвознавчі рефлексії	61

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Галина Погребняк, Владислава Грановська</i>	Пластична виразність актора: режисерські пошуки в царині візуальної культури	68
--	---	----

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Роман Дзвінка, Іван Сінельников</i>	Фестивалі-конкурси молодих виконавців української народної музики в місті Рівне як складник фольклорного руху кінця XX – початку XXI століття	77
<i>Арзу Ісмайлова</i>	Твори азербайджанських композиторів для юних піаністів	87
<i>Ганна Карась, Петро Андрійчук</i>	Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфирія Демущького як чинник збереження національної музичної культури	92
<i>Ярослав Комарніцький</i>	Італійська опера в історичних процесах еволюції жанру	100

<i>Руслан Павлюк</i>	Жанрово-стильові та виконавські особливості збірки «11 характерних етюдів для гобоя або саксофона» В'ячеслава Цайтца	111
<i>Микола Підгорбунський</i>	Огляд музичних трактатів XIV–XVI ст. Центрально-Східної Європи та їх роль у запровадженні українського багатоголосся	118
<i>Катерина Юдова-Романова, Ігор Борко, Ірина Семененко</i>	Опера й кінематограф: конвергенція в контексті соціокультурних змін	127
<i>Олена Якимчук</i>	Музичне прочитання лірики Василя Симоненка в сучасній пісенній творчості	136

ДИЗАЙН

<i>Ірина Гардабхадзе</i>	Штучний інтелект у фешн-дизайні: міфи й реальність практики застосування	145
<i>Олег Данищук</i>	Автентика в об'єктах предметного дизайну на прикладі косівської мальованої кераміки як національної культурної спадщини	158
<i>Олена Костюченко</i>	Синергія художньо-композиційних прийомів в основі парфумерного дизайну (на прикладі форми, кольору, аромату)	172
<i>Микола Лукашук</i>	Універсальні принципи візуалізації ієрархії: поєднання функціональності, залучення та доступності в дизайні вебінтерфейсів	186
<i>Оксана Пилипчук</i>	Дослідження арт-об'єктів в аспектах інноваційно-технологічної інтеграції в сучасний інтер'єрний простір	197
<i>Наталя Удріс-Бородавко</i>	«Єдність розмаїття»: втілення ідеї культурної різноманітності в сучасному типографічному дизайні	207

РЕЦЕНЗІЇ

<i>Валентина Сінельнікова</i>	Кубанська піснетворчість української етнокультурної традиції	218
<i>Маргарита Скаженік</i>	Сучасний голос Кропивниччини у записах «Баби Єльки»	222

CONTENTS

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.
Серія: Мистецтвознавство. Вип. 52

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

CONTENTS

ARTS THEORY AND HISTORY

- | | | |
|------------------------------|---|---|
| <i>Wiesna Mond-Kozłowska</i> | The Concept of the Artistic Canon in Ancient Art as an Example of the Implied Logic in the Aesthetic Experience Unfolding | 8 |
|------------------------------|---|---|

ART PEDAGOGY

- | | | |
|---|---|----|
| <i>Liudmyla Hapon,
Liudmyla Aliieva</i> | Work on the Repertoire and Reconstruction of Traditional Ritual Activities in a Folklore Band: Methodology and Practice | 19 |
|---|---|----|

AUDIOVISUAL ARTS

- | | | |
|--|---|----|
| <i>Mykyta Alforov</i> | Typology of Ukrainian “Heroic” Cinematograph (2014–2024): Morphological and Thematic Aspect | 27 |
| <i>Vladyslav Karashchuk</i> | Sound and Music in Cinema: Emotional Influence on the Audience in the Light of Interactivity Issues | 36 |
| <i>Maksym Klopenko</i> | Novelty and Social Criticism in the “Black Series” of Polish Documentary Cinema of the 1950s | 44 |
| <i>Oksana Oliinyk,
Mykola Mandziak</i> | Smart TV and a New Viewer Experience: Aesthetic Explications | 54 |
| <i>Ihor Pecheranskyi</i> | Aesthetics of Mobile Video: Art History Reflections | 61 |

PERFORMING ARTS

- | | | |
|--|--|----|
| <i>Halyna Pohrebniak,
Vladyslava Hranovska</i> | Plastic Expressiveness of the Actor: Directorial Searches in the Field of Visual Culture | 68 |
|--|--|----|

MUSICAL ART

- | | | |
|---|---|-----|
| <i>Roman Dzvinka,
Ivan Sinelnikov</i> | Festivals-Competitions of Young Performers of Ukrainian Folk Music in the City of Rivne as a Component of the Folklore Movement of the Late 20 th – Early 21 st Centuries | 77 |
| <i>Arzu Ismayilova</i> | Works by Azerbaijani Composers for Young Pianists | 87 |
| <i>Hanna Karas,
Petro Andriychuk</i> | All-Ukrainian Festival-Competition of Folk Choral Singing Bands Named after Porphyry Demutskyi as a Factor of Preserving National Musical Culture | 92 |
| <i>Yaroslav Komarnitskyi</i> | Italian Opera in Historical Processes of the Genre Evolution | 100 |
| <i>Ruslan Pavlyuk</i> | Genre-Style and Performing Peculiarities of the Collection <i>11 Characteristic Etudes for Oboe or Saxophone</i> by Vyacheslav Zaitz | 111 |

<i>Mykola Pidhorbunskyi</i>	Review of Musical Tracts of the 14 th –16 th Centuries of the Central and Eastern Europe and their Role in the Ukrainian Polyphony Introduction	118
<i>Kateryna Iudova-Romanova, Ihor Borko, Iryna Semenenko</i>	Opera and Cinematograph: Convergence in the Context of Sociocultural Changes	127
<i>Olena Yakymchuk</i>	Musical Interpretation of Vasyl Symonenko's Lyrics in Modern Song Creativity	136

DESIGN

<i>Iryna Hardabkhadze</i>	Artificial Intelligence in Fashion Design: Myths and Realities of Application Practice	145
<i>Oleh Danyshchuk</i>	Authenticity in Objects of Subject Design on the Example of Kosiv Painted Ceramics as a National Cultural Heritage	158
<i>Olena Kostiuchenko</i>	Synergy of Artistic and Compositional Techniques at the Basis of Perfume Design (on the example of shape, colour, aroma)	172
<i>Mykola Lukashuk</i>	Universal Principles of Hierarchy Visualisation: Combining of Functionality, Engagement and Accessibility in Web Interface Design	186
<i>Oksana Pylypchuk</i>	Research of Art Objects in Aspects of Innovative and Technological Integration into Modern Interior Space	197
<i>Natalia Udris-Borodavko</i>	“Unity of Diversity”: Embodying the Idea of Cultural Variety in Modern Typographic Design	207

REVIEWS

<i>Valentyna Sinelnikova</i>	Kuban Song Creativity of the Ukrainian Ethnocultural Tradition	218
<i>Marharyta Skazhenyk</i>	Modern Voice of Kropyvnychchyna in “Baba Yelka” Recordings	222



The Concept of the Artistic Canon in Ancient Art as an Example of the Implied Logic in the Aesthetic Experience Unfolding

Wiesna Mond-Kozłowska

Polish Society of Anthropology of Dance, Kraków, Poland

Abstract. *The aim of the article* is to develop the cognitive stand claiming that the ontological concept of *logos*, while viewed as a funding and constitutive number, does lie indeed at the very core of all creative processes. The phenomenon can be immediately recognised in logical relational thinking which, paraphrasing Eli Siegel (n.d.), reveals where things have to do with each other, what are their points of sameness and difference and accordingly, relation in art is the revelation of how the objects have to do with each other. Thus, first and foremost, the mathematical ratio is called in this frame of reasoning a *canon*. Its visual evidence being discussed in the ongoing research is the shape of the ancient Greek vase and its mathematical construction. **Results.** In the act of the aesthetic perception, together with a producer of the piece of art, yet in a diachronous, say historical way, the onlookers are entering, if intentionally, a stream of a creative process. At that very moment they are diachronically experiencing the same powerful mathematical laws that were set in motion by the artist that was once determined to render the working of this material world. Such a phenomenon points to the fact that great pieces of art have a significant impact on the human mind with their ability to both restore and maintain an order in the human psyche, every so often disturbed by multifarious, both internal and external, factors. **Scientific novelty.** Although this article is embedded in the so far existing research work on the dynamic symmetry of the Greek vase, carried out by J. Hambidge in the 20th century, nevertheless, it brings an independent academic outcome that results from the author's previous research into overlapping lines of the aesthetic experience and the feeling of the sacred. Moreover, the study in question approaches a subject matter being researched from the strict neuroaesthetic perspective. The nature of mind and a monistic concept of the human being are discussed while it is offered to follow phenomenologically a development of the aesthetic experience that had been structured in its consequential course by Roman Ingarden (1966). **Conclusions.** Logic is an exercise of thinking even if its theorems and workings are not so explicit in the body of the piece of art, but are hidden under the surface of the masterworks created by a gifted and skillful personality. Logic aims at purifying the human mind, atuning it with the universal ontic laws. Practicing logic in whatever way, through contemplation of art in the first place, it proves the human's mental endeavour to restore the unity of the world that *logos* entrenches and safeguards.

Keywords: *logos; dynamic symmetry versus static symmetry; canon; nature of the aesthetic experience; human's transformation through art*

For citation

Mond-Kozłowska, W. (2025). The Concept of the Artistic Canon in Ancient Art as an Example of the Implied Logic in the Aesthetic Experience Unfolding. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 52, 8–18. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334023>

Mottos

Logic can be seen as the getting to truth through seeing the differences and samenesses in reality and in one's mind. Art, likewise, is an arrangement of differences and samenesses. Relation in logic shows where things have to do with each other; what they have in common; relation in art is the showing of how objects have to do with each other.

Eli Siegel (n.d.)

There is no essential difference between the plan of the Greek vase and the plan of a Greek temple or theatre, either in general aspect or in detail.

Jay Hambidge (1920)

Introduction

A cogent rapport between logic and aesthetics is of cognitive character. Such a correspondence manifests itself through notions of mathematics if we mean an abstract or theoretical correlation of material elements within a given artistic structure, be it a sculpture, a canvas or dance, singing and a musical performance. Although the latter belong to arts perceived as invisible and elusive, their phenomenal reality can be nevertheless measured with choreological and musicological tools. The ones that were invented for estimating mathematical ratio ("Ratio", 2024)¹ in a rhythmical performance that is subjected to the flow of time, be it dancing, chanting or singing and producing music. Assuming that the modern theory of art has been dealing with a variety of philosophical approaches that investigate the same ontic root of logic and aesthetics (Goodman, 1976)², my approach is to prove that the epistemological stand I champion here has got more ancient pedigree. The congeneric standing point of mine which I share with early thinkers of Antiquity is assumed for the purpose of this research and it has been discussed at length in the author's post-doctoral research work (Mond-Kozłowska, 2011). It does aim at studying the mathematical way of perceiving reality, and it provides many substantial arguments for congruence of the two, that is logic and aesthetics. It is worth adding that our approach finds itself in the stream of thought that seeks to balance working of mind and intuition or heart in the frame of the thinking body (Todd, 2008)³. The latter term indicates the human being as he or she has been perceived in field of neurophysiology from one side and dance scientists, from the other. Undeniably, the things created and their Demiurge are bound to each other through the very act of creation. Such a metaphysical bond, being unseen by its nature, does exist indeed and, probably, it might be traceable in the realm of the aesthetic experience. In other words, in the act of perception founded by some cognitive relation between the subject perceiving, 'I', and the object being perceived, 'it', in the unfolding and dynamic rapport between them. Being lived fortamente with masterworks of anonymous artists in the first place, when the artistic message is almost

impeccable as untainted by the creator's ego being advertised, and without being disturbed by facts from the artist's biography. As we recall Roman Ingarden, 1893–1970, had been approaching the sentient 'I' that responds actively to aesthetic stimuli from the phenomenological stand. His contribution to aesthetics has been invaluable as for defining some necessary conditions that are able to trigger the whole responsive cycle in the human organism. Although his research data came essentially from literature, music and architecture, nevertheless, he succeeded in rendering the universal character of developing interrelated stages of the human's aesthetic experience, ensuing successively one from another (Ingarden, 1966). The introspective character of Ingarden's (1966) explorative endeavour has been endorsed and extended recently by the findings of contemporary aesthetics and its new branch which is neuroaesthetics. The latter being a scientific study investigating the neural consequences of contemplating an impressive work of art, especially the evolvment through the process of aesthetic experience of the prefrontal cortex (responsible for thinking) and limbic system (being in charge of emotions). To be precise, the neuroscience data being gathered, they explain what happens in the brain (extended notionally by a monistic concept of the thinking body), while one produces a piece of art or contemplates it in whatever shape or form. Needless to say, the naturescapes and natural phenomena can be a powerful and transforming source of a sweeping aesthetic experience too. It is no wonder that cognitive gains in the field of humanities as represented by the theoretical stand of the Polish phenomenologist have been informing modern exact science data these days, when they go in service of the society. Indeed, the import and beauty of neuroaesthetics lies in evidencing that art is capable of instructing, entertaining, healing and transforming a human. The ensuing question arises inevitably in here and now, *how can this happen*, if we mean probative and unassailable data and rational methodologies that are followed by watertight inferences.

Pottery as such. It is a companion to the mankind from the earliest twilight of the human civilisation, when our remote ancestors succeeded in mastering four elements (earth, fire, water and earth), and

¹ Let us recall that in mathematics a ratio shows how many times one number contains another. The numbers in ratio may be quantities of any kind, such as counts of people or objects, or such as measurements of lengths, weights and time. In most contexts, both numbers are restricted to be positive. A ratio may be specified either by giving both constituting numbers, written as 'a to b' or 'a:b', or by giving the value of their quotient in the form of the fraction. Equal quotients correspond to equal ratios. A statement expressing the equity of two ratios is called a proportion. Consequently, a ratio may be considered as an ordered pair of numbers, a fraction with the first number in the numerator and the second in the denominator, or as a value denoted by this fraction. Ratios of counts given by (nonzero) natural numbers, are rational numbers and maybe sometimes be natural numbers ("Ratio", 2024).

² A classic of analytical aesthetics or aesthetic cognitivism, points to symbolic nature of art and its referential relations that are grounded in the denotation and exemplification modes of reasoning (Goodman, 1976).

³ The notion was introduced by Mabel Elseworth Todd (2008) in her *The Thinking Body*. It is the classic in the study of human physiology and the reciprocal effects of psychological and mental processes on human movement, and vice versa.

eventually they were capable of setting up a bonfire, then invented a primitive furnace, a prototype of a later *kiln*⁴. The so far oldest shreds of the prehistoric clay containers have been found in China and Japan, dating from a period between 12.000 and perhaps as long as 18.000 years ago. As of 2024, the earliest pottery vessels found anywhere in the world, dating to 20.000–19.000 years before the present. They were found at Xianren Cave in the Jiangxi province of China. On the outset, it would be helpful to distinguish two main usages of clay vessels, namely the household wares from the ritual pottery. The former, such as oil, wine and beer mugs and water jugs, but also bread moulds, fire pits, lamps, and stands for holding round containers they were used for the storage, preparation, transport, and consumption of food, drink, and raw materials. The latter, occurring massively in the an-

cient graves, had been placed in tombs as grave goods to accompany the deceased into the afterlife. This practice is religious by its nature. It refers to universal beliefs in the afterlife that required a provision for the dead. A tomb pottery included as well clay items the deceased would need in the afterlife. Its variant form is a votive pottery offered to a god or a goddess at sacred places in fulfillment of man's vow. It was offered in gratitude or devotion and, more often than not, made to gain favour from gods, displaced or deposited without the intention of their recovery or use. Predominantly, they are self-forgetful offerings marking sheer adoration and love in the interchange between a human being and his/her Creator. Both kinds of the ceramics being discussed can be invariably and widely found in necropolia (Fig. 1).

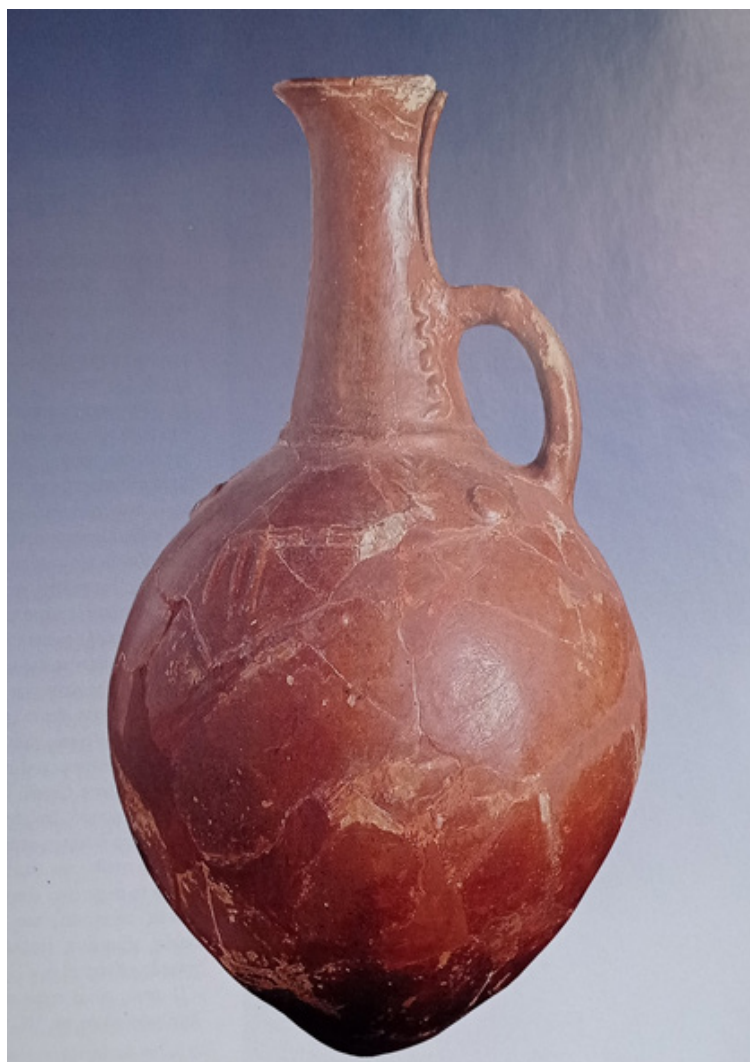


Fig. 1. A Red Polished III ware natural height 57 cm, the diameter preserved is 33 cm, a globular body, narrow flat base, Early-Middle Bronze Age period, 1900 BC, the provenance unknown, donated to the Department of Antiquities in 1985. The Inventory Number 1985/H-9/1, Cyprus Museum in Lefkosia /Nicosia, Republic of Cyprus
Source: photo by Wiesna Mond-Kozłowska, Cyprus Museum in Lefkosia/Nicosia, Cyprus

⁴ A kiln, from Latin *culina*, kitchen, cooking stove, is a thermally insulated chamber or a special kind of furnace or oven for firing things like pottery or bricks. There a controlled temperature management is produced.

Some visible decorations on the shoulder include the two relief deer/stags (identified as a species *Dama mesopotamica*), then a relief ring at the base of the jug's neck and a serpent-like decoration on the either side of the handle symbolise in the Old Cypriot tradition chthonic deities. Near the stag's head there is a protuberance in the shape of the sun or full moon. The body of the jug shows an ideal ratio of 1:1, suggesting a vibrant dynamic circle, inscribed in a constant square. The conical bottom required a stand so the vessel could contain water, wine or olive oil. Its breath-taking shape results from perfectly balanced proportions of the jug's elements (body, neck, handle, opening). The latter resembles the human mouth or a bird's beak. A brilliant masterpiece, the product of profound mathematical knowledge, skilfully internalised and backed by an expert pottery technique.

The Cypriot jug's proportions are the miniature version of the proportions of the human body as examined by Władysław Tatarkiewicz on the example of the marble sculpture of Pythian Apollo or Apollo Belvedere. The second century Roman copy (held in the Vatican City Museum) of an original bronze statue, created between 330–320 BC by the Greek sculptor Leochares from Athens (Fig. 2).

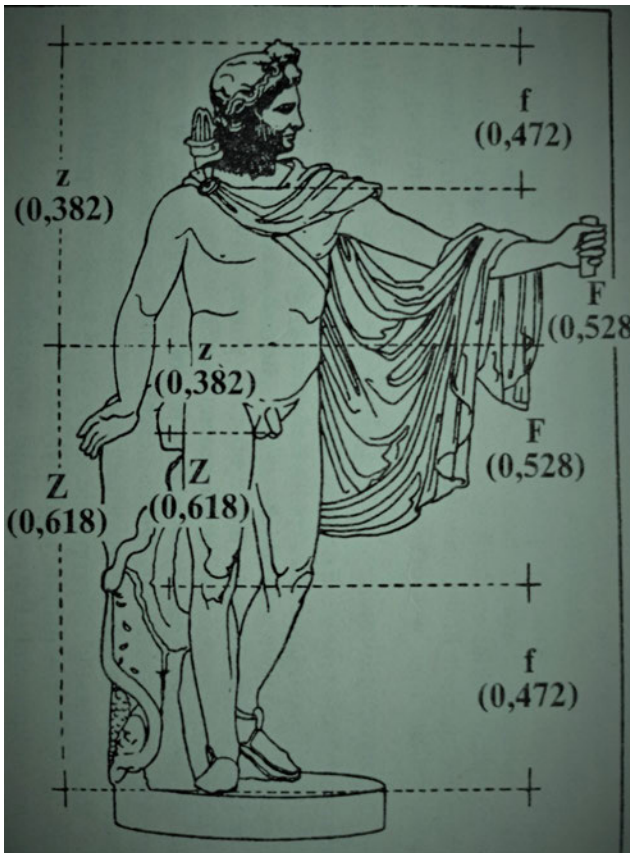


Fig. 2. Proportions of the human body rendered by the golden section ratio.

Source: From W. Tatarkiewicz, *Studies in Aesthetics*, Vol. 1 (Tatarkiewicz, 1970)

The ancient masters derived the fundamental ideas of the measures from the limbs of the human body, as we can observe below in the anthropocentric system of measurement used in Ancient Greece (Fig. 3).



Fig. 3. An Ancient Greek relief of a man with arms outstretched, cut with hammer and chisel on a triangular, marble slab between 460–430 BC. Found in 1625–1626 in Turkey or Greek islands. On display at Ashmolean Museum, Oxford. Source: ("Metrological Relief", 2024)

Another metrological relief from Salamis presents the anthropocentric measurement system in a more detailed way. It can be seen in the Archeological Museum in Piraeus, Greece. It is a limestone slab with carvings of various measurement units of antiquity displays; an arm-span, a cubit, a hand-span, a rule between the arm span and the cubit, and a foot. It was detached from the chapel on the island of Salamis (Fig. 4).

It is worth mentioning that the pottery of ancient Cyprus dates to the Neolithic period. Throughout the ages, Cypriot ceramics demonstrated many connections with civilisations from around the Mediterranean, with cultural traces left by Egypt, Assyria, Mycenae, Phoenicia and Attica. During the Early and Middle Bronze Age, it stands out due to its imaginative invention in shape and decoration. There are also many early terracotta figurines that were produced depicting female figures. Indisputably, there were great multi-cultural predecessors in the field of the pottery that set free the Greek genius and they contributed with their technologies and design to the birth of unparalleled aesthetic marvels found in the pottery of Attica. A vital aspect of investigation into ancient pottery is the material they were made of. To give an example related to Ancient Egypt, now one type of potter's resources was the Nile clay, the result of eroded material in the Ethiopian mountains, which was transported into Egypt by the Nile. This clay has been deposited on the banks of the Nile in Egypt since the Late Pleistocene by the flooding of the Nile and used by the local craftsmen. Coming back to Greece, just recalling that *From Egypt arts their progress made to Greece/Wrapt in the fable of the Golden Fleece*, a recent study by Irene Nikolakopoulou (2022) shed

more light on local raw materials which were used to produce pottery on the Island Telos, Dodecanese. The emphasis has been placed on chemical and mineralogical composition and ceramic properties of the recovered artefacts. There, the Charkadio cave pottery findings indicate the early Neolithic period (8000 to 7000 BC). They point to a strong link of the potters with their natural environment.

As narratively observed in the recent First Biennale of Contemporary Ceramics 2024, held in

ceives an object, takes the measurements, calculates, thinks carefully about it, considers — in a pursuit of the external form that would express the maker's inner vision — the idea of the thing that is to be emerging through man's creative process. However, our endeavour has been circulating around the very core of the measuring principle, the very rule that things are constituted with, from the rock substance to the working of the human mind. The constitutional logos of Being as such and its individual materi-

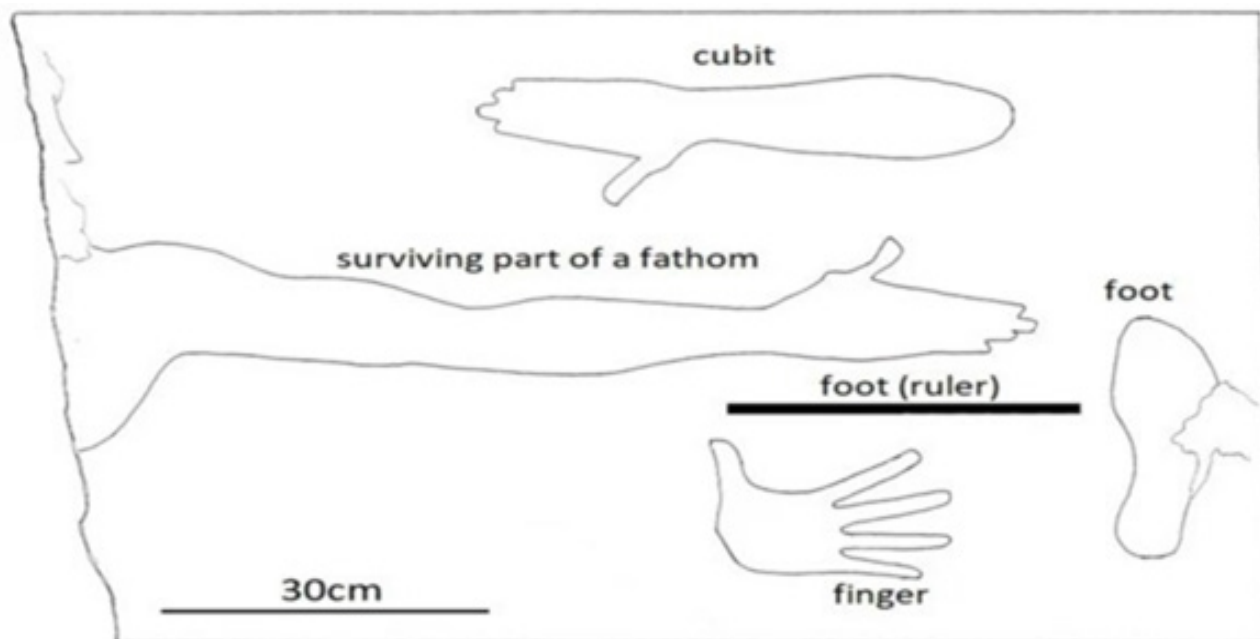


Fig. 4. Schematic representation of the “Salamis metrological relief”, showing metrological units, Metric units, are represented in a real marble slab in intaglio: half an *orgyia*, the length of the outstretched arms, the *pechys* (the forearm equivalent to 0.487 m), the *spithame* (a span between the thumb and the little finger equivalent to 0.242 m) and the *pous*, (the foot — 0.301). Archeological Museum of Piraeus, no. 5352. Source: (Stiros, 2022)

Museum of Prehistoric Thera Santorini/Thira island in Greece (Museum of Prehistoric Thera, Santorini, Greece, 1st Biennale of Contemporary Ceramics 2024, held from 07/06-26/10 2024)⁵.

Every ceramic piece tells a story — of its creator, its materials, its origins. A story of human hands mingling with humble clay, guiding it through careful, precise movements into unexpected forms. A story of a gaze that measures, judges, and caresses the material. A story of an artist who tenderly leans over forming soil, engaging in monologues, pausing to reflect, appreciate, admire, and listen — an artist who crafts a new narrative along with her his material, together. (Liatsou, 2024)

The aim of the article. The scope of our research points exactly to *the human gaze* that per-

alisation or actualisation in the shape of the human body or a jug. One of its manifestations is the golden cut principle, the other a phenomenon of dynamic symmetry. Boldly enough, we would fuse the term of logos with that of a canon. For an authentic and original canon is the logos put in practice in architecture or at in any art. And the *real value* of the canon as examined and searched for by a recent publication edited by Silver and Terraciano (2019), the one that underlies an external surface of the piece of art is, as it seems, of cognitive character. Or, indeed, if put differently, it is a cognitive insight into ontological truth which, when perceived and internalised, may bring us into reconciliation with the Universe. The overall process may be fully lived through the aesthetic experience. In that very light we find other definitions of canon as merely adjunctive and subsidiary in character, a local culture related, ancillary

⁵ Museum of Prehistoric Thera, Santorini, Greece, 1st Biennale of Contemporary Ceramics 2024, held from July to October 2024.

to culture producing them, be it Ancient Egypt, China, Japan or pre-Columbian civilisations.

The scope of our research points exactly to *the human gaze* that perceives an object, takes the measurements, calculates, thinks carefully about it, considers the idea of the thing that is to be emerging through man's creative process (in a pursuit of the external form that would express the maker's inner vision).

The Greek vase is the object of a supreme aesthetic delight and a research subject matter of numerous branches of Academy, to mention only in a single breath history of art with its typochronology, aesthetics, history, cultural anthropology, geology, pottery and clay pottery in particular, thermal metallurgy and many others. It has recently been enjoying some particular interest from the side of mathematicians and logicians as well. Invariably, the first association here is directly highlighted with the most developed form of the Greek vase, called the Attic pottery of the classical period. It is the fine painted pottery of Athens with its potters' quarter called Kerameikos⁶, located to the northwest of the Acropolis and of Attica deme, as evidenced by the red- and black figure pottery produced in Ancient Greece from the 6th to the 4th centuries BC. It arrived at the acme of man's cognition and production technique who was capable then to transform a clump of clay into a magnificent and breath-taking piece of art. The mathematical knowledge underlying the process proves craftsmen's deep insight into natural phenomena backed by their ability to translate the abstracted and refined vision into the supreme art and craft.

At the turn of the 19th and the 20th century the group of American scientists with J. Hambidge (1926/2022) and L. Caskey (1922/2022), had uncovered the ancient old design technique of master potters, called the dynamic symmetry. It is about the canon in the meaning we introduced a while ago, namely, a primordial rule things come to being through. They were called to exist by the power of man's imagination guided by the logos-canon's working or the cosmic drive of all creational acts. J. Hambidge (1926/2022), by stating that 'the actual

process of studying and understanding the working of a natural design law, opens a world of new ideas and frees the mind for real creation' was very closed to some corresponding and affined epistemological vantage point of the Indian aesthetician Ananda Coomaraswamy (1994). In his comparative study *The Transformation of Nature in Art* he explained the theory of creative act that bore the Medieval European and Asian art in the human's response to the physical world. Serendipitously, the author of *The Elements of Dynamic Symmetry* explains his aesthetic concept and the definition has been borrowed from the Thirteen Books of Euclid's *Elements*. Uncovered in volume III, p. 11 (Heath's translation), e.g. the Greek term '*dunamei summetros*' meaning 'commensurable in square'. According to J. Hambidge (1926/2022), it describes best the proportioning principle which he had found in the root rectangles⁷. He believes that the knowledge of the dynamic symmetry was brought by the Greek from Egypt around the 6th century BC. In a quite amazing way, his seminal discovery revealed that dynamic symmetry is in the matter of fact, the symmetry of growth in man.

Dynamic symmetry in nature is the type of orderly arrangement of members of an organism such as we find in a shell or the adjustment of leaves on a plant. There is a great difference between this and the static type. The dynamic symmetry is suggestive of life and movement. Its great value to design lies in its power of transition or movement from one form to another in the system. It produces the only perfect modulating processing in any of the arts. (...) It is the symmetry of man and of plants (...) the essential idea connected with the form rhythms observable in plant architecture. (Hambidge, 1926/2022)

Still, before we continue to elucidate special features of the phenomenon being discussed, let us juxtapose and contrast the two main states of matter, pause or movement, or putting it in the terms of mechanics, the two basic physical states of things which are statics and dynamics. We agree that statics

⁶ Kerameikos, Κεραμεικός in Greek, is an area of Athens, Greece, located to the northwest of the Acropolis, by the banks of the Eridanos River, presently almost dried out. It was the site of an important cemetery, votive and interment ceramics abundant, and numerous funerary sculptures were erected along the Sacred Way, a road from Athens to Eleusis, Ελευσίνα, romanised *Elefsina* from Ancient Greek Ἐλευσίς. The route linked the site of the Eleusinian Mysteries, to be exact, the Mysteries of Demeter and Kore, (non accidentally the birthplace of Aeschylus, 525-455 BC) with the Temple of Goddess Athena on Acropolis Hill. The history of Eleusis is part of the history of Athens. Once a year the great Eleusinian procession travelled from Athens to Eleusis, along the Sacred Way and vice versa from Eleusis, up to the Acropolis Hill, to venerate the Goddess Athena once an initiation process was completed.

⁷ The root rectangle or a dynamic rectangle is a rectangle in which the ratio of the longer side divided by the shorter side is always equal to the square root of any integer. It grows from the diagonal of a square. If in series, they are harmoniously linked to each other, imposing a powerful effect on viewers. After Michael Schneider (n.d.), *Constructing the Universe: Dynamic Rectangles. Explore Harmony in Mathematics and Art*. Edwin Blake (1921) in his critical essay faulted Hambidge (1920). For obscured terminology and involved terminology in his aesthetic writing. Eventually, a more descriptive term dynamic rectangle was introduced by Michael Schneider (n.d.).

is a body at rest, the system whose momentum does not change. However, we do notice that they are vibrating with internal forces immobilised within their relative structures, in a kind of isolated and petrified condition of the object doomed to represent eternity. For J. Hambidge, the static symmetry is a symmetry *which has a sort of fixed entity or state.* (..) It is the orderly arrangement of units of form about a center or plane as in the crystal. A snow crystal furnishes a perfect example. It is apparent in cross sections of certain fruits. Diatoms and radiolaria supply other examples. It is a spontaneous type; i.e., an artist or craftsman may use it unconsciously. (...) The static symmetry used by the Greeks, before they obtained knowledge of dynamic symmetry, depended

upon an area divided into even multiple parts, such as a square and a half. Three quarters, one-quarter, one-third, two-thirds, etc. (Hambidge, 1926/2022, p. 13)

Dynamics deals with the moves and changes of things in relations to each other. The name of dynamic symmetry is given to principles of design that are found in the architecture of man and plants. The progress of dynamic symmetry starts with a division of a square and it is a diagonal of a square from where the evolution of the root rectangles derives, as it can be seen below (Fig. 5).

A simple method for constructing all the root rectangles is showing a perfect modulating process of growth (Fig. 6).

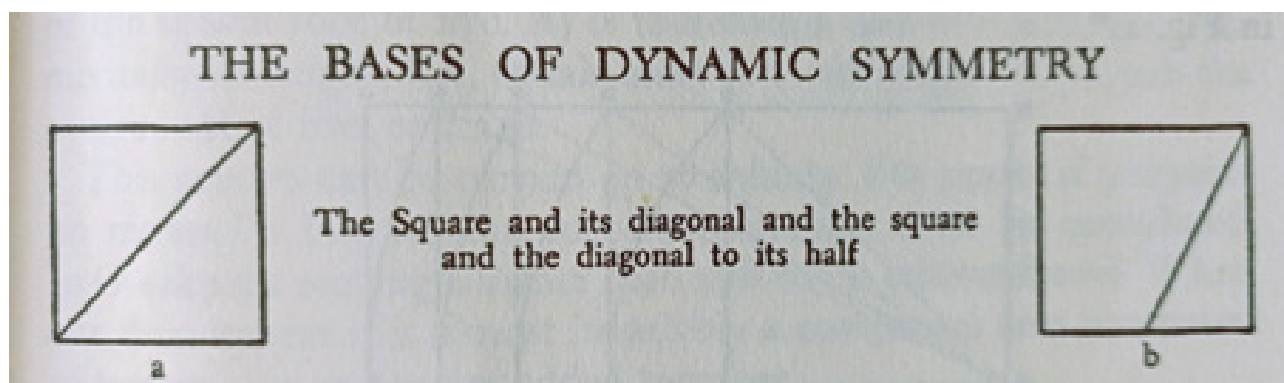


Fig. 5. The Elements of Dynamic Symmetry. The square and its diagonal furnish the series of root rectangles. The square and the diagonal to its half furnish the series of remarkable shapes which constitute the architectural plan of the plant and the human figure. Source: (Hambidge, 1926/2022, p. 17).

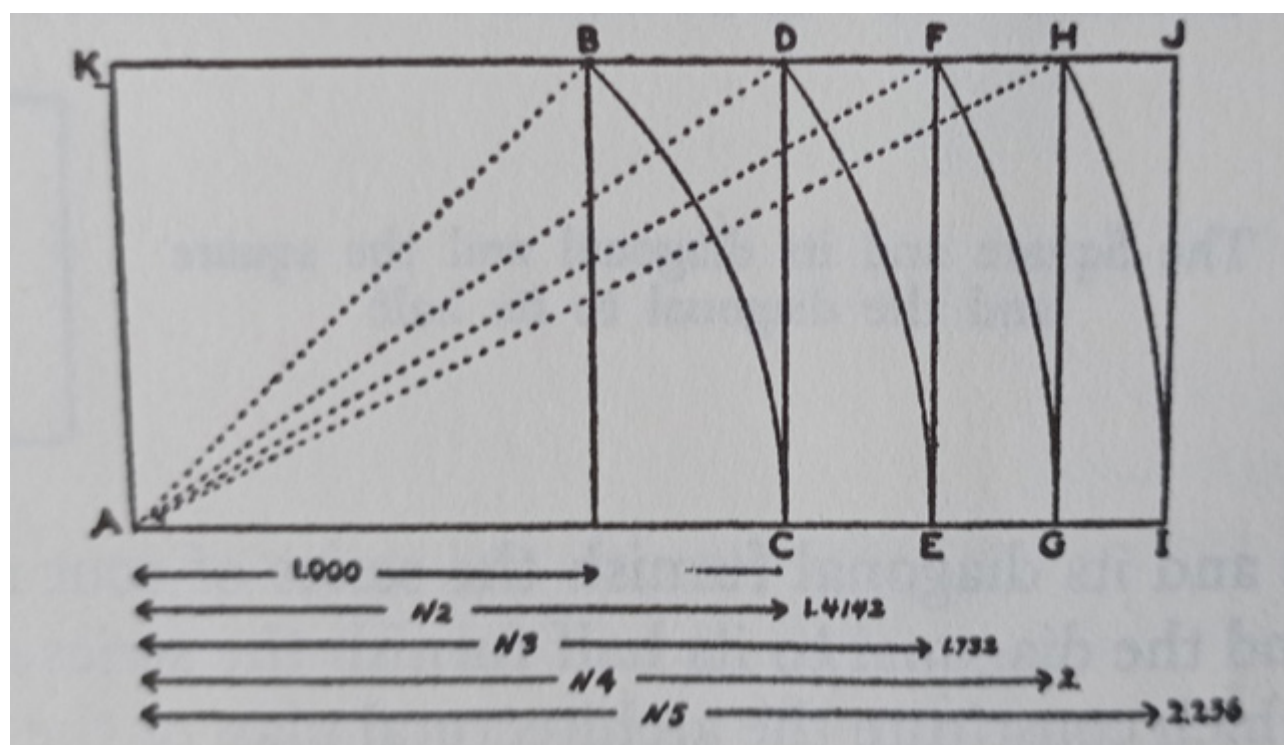


Fig. 6. The Elements of Dynamic Symmetry. Source: (Hambidge, 1926/2022, p. 18).

Results

It is obvious that the concept of the implied logic is a consequence of parallel reasoning alongside the thinking that deduces the principles of aesthetics from the work of art and traces effective ways of producing things which have been implicit in the masterpieces, here as exemplified by the Ancient Greek art. Let us recall that those gems appeared in the civilisation which had not passed any treatise on theory of art on to us. It is not to say they had not been neither conceived nor written, rather to state they did not survive or have been waiting to be uncovered. The idea of the implied aesthetics was introduced by the Polish philosopher W. Tatarkiewicz (1886–1980), in the 60ies of the 20th century. The first volume of his *History of Aesthetics* covers Ancient art, including the artistic heritage of Greek Antiquity (Tatarkiewicz, 1970). The phenomenon of the implied aesthetics should be explained with a set of notions related to the way man perceives the world. We see, feel, experience and appreciate. Afterwards, we try to understand what we have experienced by measuring mentally and enunciating verbatim phenomena being perceived and lived. The very first instruments to survey the physical works in the remote past were human limbs; fingers, feet, hands or ells, the latter term being derived from a word for the elbow. Here, as it seems, lie the very origins of Protagoras of Abdera's polysemantic statement that man is the measure of all things, as he proclaimed it in the 5th century BC:

Of all things the measure is Man, of the things that are, that they are, and of the things that are not (Mansfeld, 1981).

In the Roman era, Vitruvius or Vitruvio, Marcus Polio of Verona, 80–15 BC, wrote in his treatise *De Architectura* (Book 3), that the Greeks acquired their fundamental ideas of measure from the members of the body. He discussed a Grecian concept of symmetry following his reading of then available resources and his empirical involvement into Hellenic thought and praxes. In his statements, the author fuses his own views with what he most probably admires as the tour of force created in the Greek world:

The design of the temple depends on symmetry, the principles of which must be most carefully observed by an architect. They are due to proportion, in Greek 'ἀναλογία'. Proportion is a correspondence among the measures of the members of an entire work, and the whole to a certain part selected as standard. From this result the principles of symmetry. Without symmetry and proportion there can be no principles in the design of any temple; that is, if there is no precise relation between its members

as in the case of those of a well shaped man. (Vitruvius, 1999)

Chapter 2 opens with the famous remark, namely *For the human body is designed by nature...* (Vitruvius, 1999, p. 72), where he examines tectonic proportions of man's frame.

J. Hambidge (2022) in the outcome of his studies on the geometry of the Greek vases calls in question Vitruvius's view as restricted to merely linear perception of the proportion. The author blames him for narrowing the human understanding of the Greek contribution to a strict mathematical conceptualisation that lies behind any artistic work to a merely flat and static surface. The notion of the dynamic symmetry has to do with the historical view that the Romans obscured and deflated the intellectual heritage of Ancient Greece, and more specifically, the broader legacy of Ancient Egypt and the Middle East related to mathematics, and more importantly, to sacred mathematics. Since there up to now it has not been known any original treatise on the Greek art and architecture, so the Vitruvius's work both bridges and occludes the true picture of the ancient Greece wisdom in the field of aesthetics and theory of art.

Still, his elucidation that points to a single human being as the ultimate source of value may be taken indeed as the more elaborate stage of much earlier, original, virtually bodily, and sheerly anthropomorphic vantage point of ancient philosophers. Prior to his thinking, ancient sages provided their lived, ontological and verifiable experience in the field. One may argue that some time later, on the very same empirical and cognitive path, a concept of microcosm-macrocosm had emerged. It proclaimed the material similarity between the human body and the Universe.

Ultimately it is impossible to deny that at the root of aesthetics there lie mathematical laws and values. Each form of art, and especially in the realm of fine arts, be it sculpture or painting, is perceived as a form or a structure built up by geometric or spatial relationships of its constituents. Some researchers believe that a notion of 'ratio' has been a Latinised version of the Greek *logos*. This assumption suggests that a phenomenon of a ratio is not merely a comparative number but it can refer to the founding ontic principle of the matter and all physical or substantial processes as well. Having inferred such an offer, we might conclude now that both logic and aesthetics enhance our self-knowledge while we discover ourselves to be a part of the greater ontic scheme, reflecting it in fact on the ground of material elements, both mechanically and metaphysically. For some spiritual school, to mention in particular, the Kashmiri Shaivism, and its luminary and polymath Abhinavagupta, 924–1020,

a philosopher, mystic, aesthete and artist in the realm of performing arts, the aesthetic experience was a kind of vehicle that triggered man's self-knowledge. He claimed that it resulted in recognition, *pratyabhi-jna* or direct knowledge of oneself that would lead to perceiving the Absolute reality or God and Divinity, if desired and searched for. Abhinavagupta put his stand elaborately in his *Abhinavabhāratī*, a commentary on *Natya Shastra*, a Sanskrit treatise on the performing arts. There he discussed the aesthetic *rasa* theory suggesting that an experience of the sacred might be sparked when a powerful and immersive piece of art is logically conceived, produced and grasped in aesthetic experience, be it the first or the third person perspective, such as an artist's or a viewer's.

Accidentally on purpose, there is a proof of that reasoning. However, it belongs to European culture: a *kantharos*, *κάνθαρος* in Greek, or *kotylōs*, *kotyle* in more ancient variants of this generic term (Fig. 7). It was used for drinking wine, characterised by its deep bowl, tall pedestal foot. We can see a pair of high-swing and high curving vertical handles which extend above the pot, set on each side. The lip and the bowl form a continuous curve.



Fig. 7. *Kantharos*. Archeological Museum in Athens, 5th century BC. Source: photo by Wiesna Mond-Kozłowska, Archeological Museum of Athens, Greece

Still, some researchers claim that *kantharos* may not be only a banqueting cup, but a vessel used in cult as well as a symbol of rebirth, resurrection or of the immortality offered by wine, significantly in both pre-Christian and Christian era. It is an attribute of Dionysus, the god of wine, who was associated with vegetation and fertility. From one side, wine may in-

duce an ecstatic-god-like euphoria in a drinker, from the other, the vines that produce it die each year to be born again and give new fruits. The early Christian art inherited a form of *kantharos* and every so often it represented a fountain of life shaped like a *kantharos*, thus fusing the symbolic meaning of Christ as a source of living water (J 7,37-39 & J 4,14-14) and wine as a redemptive blood of Christ.

It is able as well to evoke a mysterious wedding in Cana of Galilee when the cathartic power of pure water transformed into mystical and redemptive energy of wine. The common image in the ancient Christian iconography embedded in the Ancient Greece creative imagination is the vine growing from *kantharos* expressing harmony and immortality of the natural world related to salvific and redemptive mission and sacrifice of Jesus Christ (Stracke, 2018).

Independently from that, the aesthetic form of *kantharos* serves as a perfect embodiment of the dynamic symmetry. For some more precise mathematical analysis of the root or dynamic rectangle, a constructive principle in Greek pottery see Jay Hmabidge's works mentioned in the references below.

Conclusions

The concept of the implied logic is a result of parallel reasoning alongside the analytical thinking that deduces the mathematical principles of aesthetic layout of the piece of art being perceived. We offer a concept of the implied aesthetics as an introduction to the further investigation into the nature of the aesthetic experience in its variety of workings throughout the human organism. Especially when a powerful and immersive piece of art prior to its later perception and appreciation, is logically conceived, produced and grasped in dynamic unfolding of the aesthetic experience, be it the first or the third person perspective.

The mathematical underpinnings of the *kantharos* form demonstrate the operating presence of logos, tangible and intelligible through canonical, *of canon*, laws of mathematics being applied to create it. Internalised by perceiver's intentional act of perception and appreciation, they may play an important role in the person's developmental growth and self-knowledge. It might, if desired and pursued, result in the re-cognition in the meaning attributed to it by the Kashmirian Shaivism, tantamonut to personal identification with the very essence of Being. Under certain conditions, it is coterminous with experience of the sacred.

Thus, both logic and aesthetics appear to function as some decisive factors on man's cognitive path towards his/her self-knowledge and self-realisation resulting correlatively and eventually in some

deeper understanding of the nature of the Universe. The research apparatus of an emerging branch of experimental aesthetics called neuroaesthetics, the one that studies human perceptual systems in hand with exact science, its cognitive and humanistic scopes and aims, no doubt, it may open a new dimension in understanding educational and therapeutic functions of art.

To conclude, the nature of the visual perception as being scrutinised *inter alios* from that approach, it does postulates a perception of a sentient 'I'. In other words, of a person, or, to be more exact, of the thinking body. This already classical concept recurs in some recent research, to give an example of the Irish scholar, a psychologist, Paul Elliot Mulcachy. Obviously, we assume a monistic stand here, which posits a holistic discernment. To be more precise, by the thinking body we mean here the *esse*, the frame, that was called to existence, allegedly, in the immemorial time by the canon of the dynamic symmetry.

In memory of Edmond François Paul Pottier, 1855–1934 a pioneering scholar in the study of Ancient Greek pottery (Schneider, n.d.)⁸.

Acknowledgements

With gratitude and respect to the generous Management of the Archeological Museum in Athens, and to the Curators of the ancient Greek Pottery Department for their friendly assistance, cooperative and kind collection guards at the turn of 2023–2024, making my research first hand, adventuresome and informing experience with the ancient Greek pottery in Athens, Greece.

The Cyprus Museum, Department of Antiquities, Lefkosia/Nicosia, Republic of Cyprus.

References

- Blake, E. M. (1921). *Dynamic Symmetry – A Criticism. The Art Bulletin*, 3(3), 107–127. <https://doi.org/10.2307/3046381> [in English].
- Caskey, L. D. (2022). *Geometry of Greek Vases: Attic Vases in the Museum of Fine Arts Analysed According to the Principles of Proportion Discovered by Jay Hambidge*. Legare Street Press. (Original work published 1922) [in English].
- Coomaraswamy, A. K. (1994). *The Transformation of Nature in Art*. Angelico Press [in English].
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art*. Hackett [in English].
- Hambidge, J. (1920). *Dynamic Symmetry: The Greek Vase*. Yale University Press [in English].
- Hambidge, J. (2022). *The Elements of Dynamic Symmetry*. Dover. (Original work published 1926) [in English].
- Ingarden, R. (1966). *Studia z estetyki* [Studies in aesthetics]. Państwowe Wydawnictwo Naukowe [in Polish].
- Liatsou, M. (2024). *1st Biennale of Contemporary Keramics 2024 in Santorini*. Santorini.net. <https://www.santorini.net/1st-biennale-of-contemporary-%CE%BAceramics-2024-in-santorini/> [in English].
- Mansfeld, J. (1981). Protagoras on epistemological obstacles and persons. In B. Kerferd (Ed.), *The Sophists and their Legacy* (pp. 44–46). Coronet Books [in English].
- Metrological Relief. (2024, December 4). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Metrological_Relief [in English].
- Mond-Kozłowska, W. (2011). *O istocie rytmu na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim* [On the Essence of Rhythm in the Greek, Persian and Indian Antiquity]. Homini [in Polish].
- Nikolakopoulou, I. (2022). *Bronze Age, Telos, Dodecanese*. Hellenic Organization of Cultural Resources Development [in English].
- Ratio. (2024). In *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Ratio> [in English].
- Schneider, M. S. (n.d.). *Constructing the Universe. Activity Book: Vol. 4. Dynamic Rectangles. Explore Harmony in Mathematics and Art*. Retrieved January 3, 2023, from <https://www.constructingtheuniverse.com/Volume4.html> [in English].
- Siegel, E. (n.d.). *Art as Logic (This essay was written in 1953)*. Aesthetic Realism Online Library. Retrieved January 3, 2023, from <https://aestheticrealism.net/essays/art-aslogic/> [in English].
- Silver, L., & Terraciano, K. (Eds.). (2019). *Canons and Values: Ancient to Modern*. Getty Research Institute [in English].
- Stiros, S. C. (2022). Doric Foot and Metrological Implications of the Ancient Theatre of Makynia, Western Greece. *Metrology*, 2, 387–393. <https://doi.org/10.3390/metrology2030023> [in English].
- Stracke, R. (2018). *Stags at Fountains, Peacocks, Kantharoi*. Christian Iconography. <https://www.christianiconography.info/fountainKantharos.html> [in English].
- Tatarkiewicz, W. (1970). *History of Aesthetics: Vol. 1. Ancient Aesthetics* (J. Harrell, Ed.). Mouton [in English].
- Todd, M. E. (2008). *The Thinking Body*. Gestalt Journal Press [in English].
- Vitruvius. (1999). *Ten Books on Architecture* (I. D. Rowland & T. N. Howe, Trans. & Eds.). Cambridge University Press [in English].

⁸ His research, while working as a curator for the Louvre Museum, was instrumental in establishing the Corpus-vasorum antiquorum, the term coined to gather, describe and classify the complete corpus of Greek vases. In the year of 1919 he organised the first meeting of the Union Académique Internationale that brought about establishing the complete corpus of Greek vases held in the national collections of every nation, i.d. the *Corpus vasorum antiquorum*. Following that in 1922 he authored and produced the first fascicule related to this initiative for the Louvre.

Поняття художнього канону в античному мистецтві як приклад неявної логіки в розкритті естетичного досвіду

Весна Монд-Козловська

Польське товариство антропології танцю, Краків, Польща

Анотація. Метою статті є розвиток когнітивної позиції про те, що онтологічний концепт *логосу* як основоположного й конститутивного числа закладено в основу всіх творчих процесів. Це явище легко розпізнати в логічному реляційному мисленні, яке, перефразовуючи Елі Сігела (Siegel, n.d.), виявляє, де речі мають відношення між собою, їхні тотожності й відмінності. Відповідно, зв'язки в мистецтві є вираженням того, як об'єкти мають взаємодіяти один з одним. Отже, насамперед математичне співвідношення називається *канон*ом. Як ілюстративний приклад того, що обговорюється в статті, виступає форма та математична структура давньогрецької вази. *Результати дослідження.* У процесі естетичного сприйняття зацікавлені глядачі створюють витвір мистецтва разом з майстром. Вони діахронічно сприймають ті самі потужні математичні закони, які запустив художник, щоб зобразити матеріальний світ. Це явище вказує на те, що видатні твори мистецтва мають значний вплив на людський розум завдяки своїй здатності відновлювати й підтримувати порядок у людській психіці, яка часто порушується внутрішніми й зовнішніми чинниками. *Наукова новизна.* Незважаючи на те, що ця стаття є частиною наявної на сьогоднішній день дослідницької роботи з динамічної симетрії грецької вази, проведеної Д. Хембіджем у XX ст., її все ж таки можна вважати незалежним науковим доробком і результатом попередніх досліджень авторки з естетичних переживань і відчуттів сакрального. Окрім того, це дослідження розглядає предмет в нейроестетичній перспективі. У ньому обговорюється природа розуму та моністична концепція людини. Крім того, феноменологічно можна простежити розвиток естетичного досвіду, який структурований у послідовному руслі, запропонованому Романом Інгарденом. *Висновки.* Логіка — це вправа мислення, якщо її теореми та дії не завжди чітко виражені у творах мистецтва, а приховані під поверхнею шедеврів, створених талановитими особистостями. Логіка спрямована на очищення людського розуму, на його відповідність універсальним онтичним законам. Практикування логіки в будь-який спосіб — насамперед через споглядання мистецтва — доводить розумове прагнення людини відновити єдність світу, яку закріплює та охороняє логос.

Ключові слова: логос; динамічна симетрія проти статичної симетрії; канон; природа естетичного досвіду; перетворення людини через мистецтво

Відомості про автора

Весна Монд-Козловська, доктор філософії, Польське товариство антропології танцю, Краків/Неполомиці, Польща, ORCID iD: 0000-0002-7236-8977, antropologia.tanca@gmail.com, www.mond.psad.pl

Information about the author

Wiesna Mond-Kozlowska, PhD, Polish Society of Anthropology of Dance, Krakow/Niepolomice, Poland, ORCID iD: 0000-0002-7236-8977, antropologia.tanca@gmail.com, www.mond.psad.pl



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



Робота над репертуаром та реконструкцією традиційних обрядових дійств у фольклорному колективі: методика й практика

Людмила Гапон^{1*}, Людмила Алієва¹

¹Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, Україна

Анотація. *Мета статті* — висвітлити специфіку підбору репертуару та ключові етапи роботи над пісненими творами у вторинному фольклорному колективі; описати основні засади реконструкції традиційних обрядових дійств. *Результати дослідження.* У статті схарактеризовано особливості підбору та основні джерела поповнення репертуару різних за складом фольклорних колективів. Означено провідні етапи роботи над вивченням народнопіснених творів, які включають ознайомлення з етносередовищем їх побутування, прослуховування першоджерел, аналіз фонетичних особливостей мови та діалектів, визначення музичної фактури, розучування музичного матеріалу з урахуванням основних прийомів і манери виконання, варіативності, тембрового та ритмічного ансамблю тощо. Подано рекомендації щодо реконструкції традиційних обрядових дійств, які сприяють відтворенню якомога реальнішої картини традиційної обрядовості певного етносередовища. *Наукова новизна.* На основі практичного досвіду авторів публікації запропоновано оптимальну послідовність дій при вивченні народновокальних творів у фольклорному колективі, визначено провідні чинники гармонійної інсценізації календарних та родинних обрядів, що дозволяють максимально наблизити їх сценічне втілення до природних умов побутування. *Висновки.* Запропонований матеріал дає можливість керівникам фольклорних гуртів, особливо на початковому етапі їхньої діяльності, якомога ефективніше побудувати репетиційну роботу з ансамблем, урізноманітнити способи оновлення репертуару та сформувати правильне ставлення до специфіки відтворення народномузичного матеріалу в сценічних умовах. У ході дослідження виявлено, що основними способами поповнення репертуару фольклорного колективу є усне переймання пісень та інструментальних творів від їх носіїв у сільській місцевості, збір народномузичних матеріалів у фольклористичних експедиціях, послуговування записами інших збирачів, а також використання зразків традиційної музики, опублікованих на різних онлайн-ресурсах та надрукованих у фольклорних збірниках. *Ключові слова:* фольклорний ансамбль; репертуар; обрядові дійства; реконструкція; інсценізація

Для цитування

Гапон, Л., & Алієва, Л. (2025). Робота над репертуаром та реконструкцією традиційних обрядових дійств у фольклорному колективі: методика й практика. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 19–26. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334026>

Вступ

Розвиток вторинного фольклорного виконавства в Україні розпочався з 70-х рр. XX ст. З цього ж часу відбувається відродження традиційної народної музичної культури, що реалізувалося через проведення різноманітних фестивалів та оглядів художньої творчості. Водночас на базі традиційних сільських ансамблів формуються так звані хо-

ри-ланки, а в міському середовищі створюються професійні та аматорські фольклорні гурти. Нині народномузичну творчість популяризують переважно вторинні колективи, які функціонують на базі навчальних та мистецьких закладів.

Унікальна природа та перманентні видозміни фольклорного мистецтва вимагають застосування спеціальних підходів до його вивчення. Оскільки в процесі засвоєння фольклору суттєве значення

має низка об'єктивних і суб'єктивних чинників, у кожній віковій категорії знайомство з ним має свою специфіку й потребує спеціальної методики.

Аналіз попередніх досліджень. Проблема опрацювання традиційного музичного матеріалу у фольклорному колективі до цього часу не має достатнього наукового обґрунтування. Однак в останні десятиліття етномузикознавці та керівники-практики все частіше звертаються до цього питання, намагаючись на основі власного досвіду висвітлити специфіку роботи над народномузичним репертуаром. В етномузикологічних розвідках С. Грици (1989, 1992) проаналізовано питання імпровізації в пісенному виконавстві, схарактеризовано проблеми репрезентації фольклору в умовах сцени. У роботах Є. Єфремова (1985) та Є. Єфремова і В. Пономаренка (1989) розглядається специфіка локальної народнопісенної традиції як основа функціонування фольклорного колективу. Науковий доробок В. Сінельнікової та І. Сінельнікова присвячений методиці роботи з фольклорним колективом (Сінельніков, 2017b), питанням опанування народномузичної традиції (Сінельнікова & Сінельніков, 2022), особливостям організації та функціонування дитячих фольклорних ансамблів (Сінельніков, 2017a). Особливості виховання співочих навичок, організаційні та методичні основи роботи фольклорного колективу досліджувала Л. Гапон (2010) та Р. Цапун (2014, 2016). Питання генези та традиції гуртового співу в Україні, а також деякі аспекти фольклорного виконавства розглядалися в дослідженні О. Бенч-Шокало (2002). Специфіка реконструкції новорічного обряду «Маланка», його значення та вплив на формування духовної культури в студентському колективі розкрито в статті Р. Цапун та В. Сінельнікової (2023). У дисертації В. Долгочуба (2020) на прикладі самодіяльної народної творчості та сучасного фольклорного руху аналізуються основні форми репрезентації української традиційної культури періоду ХІХ — початку ХХІ ст. Поняття «фольклорний текст», його реконструкція та культуротворча специфіка в науковому, мистецькому, виконавському та композиторському вимірах досліджуються в дисертації Г. Бреславець (2018).

Мета статті — висвітлити специфіку підбору репертуару та ключові етапи роботи над пісennими творами у вторинному фольклорному колективі; описати основні засади реконструкції традиційних обрядових дійств.

Результати дослідження

Специфіка навчання у фольклорному колективі безпосередньо залежить від особливостей фор-

мування репертуару. Водночас значна відповідальність покладається на керівника, завданням якого є, дотримуючись принципу поступовості й послідовності в опануванні технічних навичок виконавства, укласти спеціальні тематичні програми та реконструювати традиційні обрядові дійства.

Репертуар фольклорного ансамблю є одним із найважливіших аспектів його успішної діяльності. За віковим і статевим складом фольклорні гурти поділяються на дитячі, жіночі, чоловічі та мішані. Саме склад колективу є визначальним під час підбору репертуару керівником. Формуючи репертуар для дитячого фольклорного ансамблю, потрібно використовувати пісні різних жанрів, адаптуючи їх для дитячого виконання з урахуванням їхніх вокальних даних і психолого-фізіологічних можливостей. Насамперед слід включати ігрові форми музикування — дитячі пісні, поєднані з хороводними танками, театралізованими формами, як от: «Просо», «Кривий танець», «Гра в Шума», «Горобейко», «Зайчик» тощо, освоювати дитячі лічилки, дражнилки, скоромовки та ін. (Сінельніков, 2017a, с. 661–662).

Основу репертуару має складати місцевий (із регіону побутування колективу) пісенно-танцювальний та інструментальний фольклор. Особливе місце посідає реконструкція календарних (різдвяно-новорічних, весняних, літніх) та трудових (жнива) обрядів, а також дитячих і підліткових обрядових та ігрових форм. Багато колективів репрезентують звичаї молодіжних зібрань і дозвілля (вечорниці, досвітки, різні забави, вуличні розваги, дитячі й підліткові ігри та забавлянки). Важливу роль відіграє виконання дитячо-підліткових творів на традиційних інструментах, що побутують у певній місцевості (деркач, пищик, фуркало, шумові інструменти тощо). Зрештою, вагоме місце у репертуарі більшості дитячих гуртів посідають необрядові пісні жартівливого характеру переважно з інструментальним супроводом.

Основу репертуару жіночих (дівочих) фольклорних ансамблів становлять календарні та родинні обрядові пісні та необрядові твори переважно ліричного характеру. Значне місце в таких колективах посідає реконструкція різних обрядових дійств, що побутували в певному осередку, — окремих етапів весілля (вінокплетини, випікання короваю, виряджання молодого до молодої, пов'язування намітки та ін.), колядування, водіння Кози або Маланки, Великодні забави, водіння Куста, спалювання берези на Купала, зажинання першого снопа, обжинки тощо. Це залежить від регіону, в якому функціонує колектив, адже фундаментальну частину репертуару зазвичай становлять твори місцевого походження.

Що стосується суто чоловічих (парубоцьких) гуртів, вони трапляються значно рідше, а їхній репертуар є набагато обмеженішим. З обрядової творчості чоловічі гурти виконують лише ритуальне обходження дворів на Різдво з колядками під інструментальний супровід скрипки або інших інструментів (Карпатський регіон). Базову ж частку в репертуарі таких ансамблів становлять необрядові пісні переважно історичного змісту — про турецько-татарську навалу, козацькі, чумацькі, рекрутські, повстанські тощо, а також звичайні твори жартівливого характеру.

Однією з найпоширеніших форм функціонування фольклорних ансамблів є мішані. Саме такі гурти зазвичай побутували в автентичному сільському середовищі, адже більшість традиційних свят та обрядів були масовими — до них залучалася практично вся родина чи громада села. У репертуарі таких колективів переважають необрядові твори, виконання яких передбачає наявність як жіночих, так і чоловічих голосів. Також практикується поділ учасників на групи за статтю, коли дівчата або жінки окремо виконують спеціальний обрядовий репертуар, а хлопці або чоловіки — суто чоловічі твори.

Розглянемо основні джерела наповнення народномузичного матеріалу для фольклорних гуртів. Найбільш ефективним способом є усне переймання пісень та інструментальних творів від їх носіїв, як це і відбувалося століттями в народній музичній культурі. Це можливо за умови діяльності колективу в сільському середовищі, де молодші учасники під час постійного спільного музикування засвоюють традиційний місцевий репертуар від старожилів.

Однак на сьогодні велика кількість фольклорних ансамблів функціонує в містах, тому їхні керівники змушені шукати інші способи поповнення репертуару. З огляду на швидке згасання фольклорної традиції та її пасивну форму побутування чи не єдиним засобом збереження та успадкування автентичної спадщини лишається фольклорна експедиція, яка дає змогу безпосередньо спілкуватися з живими носіями народних традицій, фіксувати від них календарні та родинні обрядові пісні, необрядові твори та інструментальну музику, здобути необхідну етнографічну інформацію, а також в умовах, максимально наближених до реальних, спостерігати за процесом автентичного виконання (Дзвінка, 2023, с. 95).

Як правило, фольклорний колектив відтворює традиційну музичну культуру якогось одного, рідше кількох регіонів, тому й експедиції частіше обмежуються рамками певної етнографічної області. Спираючись на експедиційні записи, мо-

жемо опановувати пісенну традицію, створювати оригінальні сценарії до реконструкцій обрядодій, видавати репертуарні збірники фольклору тощо.

Більшість фольклорних ансамблів, які були створені в різних містах України в останній чверті минулого століття, формували свій репертуар саме на основі власних експедиційних матеріалів. Найчастіше фольклористичні експедиції здійснює керівник гурту, деколи із залученням одного чи кількох учасників колективу. Можливе також використання записів народної музики інших збирачів та дослідників традиційної культури. Здебільшого це пісні та інструментальні твори з тієї ж місцевості, в якій функціонує колектив, що включаються до репертуару з дозволу записувача.

Стрімкий розвиток сучасних комп'ютерних технологій та розширення можливостей всесвітньої мережі «Інтернет» відкрили доступ до ще одного джерела народномузичних творів — аудіо та відеозаписів традиційної музики, розміщених на різних онлайн-ресурсах. Одним із найякісніших та найбільш ґрунтовних на сьогодні є проект «Поліфонія» — онлайн-архів музичного фольклору, який вміщує майже 2 тисячі відеозаписів виконання різножанрових народних пісень з різних етнографічних регіонів України. Кожен голос поліфонічних пісень записаний окремим мікрофоном, що дозволяє розділяти їх та прослуховувати порізно або комбінувати між собою будь-яким чином за допомогою багатоканального програвача. Також до кожного твору подана транскрипція текстів мовою оригіналу та транслітерована латинкою версія. Вебсайт пропонує зручну та швидку систему пошуку за різними критеріями: жанрами, темами, мотивами, обставинами виконання тощо (проект «Поліфонія»: <https://www.polyphonyproject.com/uk>). Також багато різножанрових народномузичних творів розміщено в Електронному архіві українського фольклору (<https://folklore-archive.org.ua/>), на каналах культурно-мистецького проекту «Рись» (<https://www.youtube.com/@Рись-н2ц/featured>), «Kozamedia_ua: традиційна культура, історія» (https://www.youtube.com/@kozamedia_ua) та інших.

Безперечно, прослуховування записів народної музики на різних онлайн-ресурсах не може замінити живого спілкування з носіями традиційної культури, яке ми отримуємо під час фольклористичних експедицій. Однак слід визнати, що така форма роботи дає можливість дистанційно ознайомитися з різножанровими піснями багатьох етнографічних регіонів, розглянути діалектні особливості мови тієї чи іншої місцевості, проаналізувати манеру виконання тощо.

Іншим можливим засобом поповнення репертуару фольклорного гурту є використання друкова-

них нотних матеріалів — пісень та інструментальних мелодій, опублікованих у збірниках традиційної народної музики. Цей спосіб може застосовуватися тоді, коли колектив під час живого спілкування з носіями або на основі попередніх експедиційних матеріалів вже ознайомлений зі специфікою народномузичного виконавства місцевості, з якої походить твір, адже наскільки досконалою не була б транскрипція — вона не може передати манери виконання, фонетичної своєрідності мови, особливостей звуковидобування та звукоутворення, притаманних окремому етнографічному регіону.

Розвинені та досить мінливі фольклорні традиції зобов'язують як керівника, так й учасників колективу, ніколи не припиняти пошуку оптимальних засобів і форм адаптації народного мистецтва до сучасних умов. Оскільки методика засвоєння й виконання народномузичних творів досі не має належного теоретичного й практичного обґрунтування, кожен керівник шукає свої способи подолання цієї проблеми, що залежить від його фахового рівня, особистих смаків та усвідомлення власної відповідальності за виконувану роботу.

Етапи розучування народновокального твору у фольклорному гурті залежать від його складу та місця функціонування. Означимо орієнтовну послідовність дій у процесі вивчення народної пісні у вторинному колективі:

- коротке знайомство з етносередовищем побутування народномузичного твору;
- визначення приналежності до певного жанрового циклу (за культуро-жанровою систематикою С. Людкевича — Б. Луканюка);
- ознайомлення з першоджерелом (прослуховування аудіо або перегляд відеозапису виконання твору);
- нотація словесного тексту, аналіз фонетичних особливостей мови певного етносередовища;
- пояснення незрозумілих слів, діалектів;
- визначення музичної фактури (одноголосся, гетерофонія, гомофонно-гармонічний виклад);
- ілюстрація керівником основної мелодії в поєднанні з текстом першої строфи (у двоголоссі — нижній голос);
- розучування першої строфи пісні з учасниками колективу (звертаючи увагу на формування голосних, звукоутворення, дикцію, артикуляцію, єдину манеру виконання в комплексі);
- визначення типу співочого дихання під час виконання конкретного твору (одночасне дихання учасників гурту між фразами, ланцюгове, дихання посеред слова, якщо це притаманно певному осередку тощо);

- використання невеликих спеціальних вправ для розвитку співочого дихання та чистоти інтонації;

- розучування та поступове приєднання «виводу» (верхнього підголоску до основної мелодії);
- виявлення елементів варіативності, що найчастіше трапляється в заспіві або «виводі» пісні й позбавляє її одноманітності;

- аналіз пісенного тексту на наявність огласовок («й/а/ в полі береза»; «ой де б/й/ я на биседойку зай/і/шла», «ох як я ж/и/ свого да миленького» тощо), додаткових складів;

- робота над тембровим, ладоінтонаційним та метроритмічним ансамблями під час виконання твору;

- повторне прослуховування першоджерела та аналіз виконання.

Зауважимо, що не варто вдаватися в крайнощі й з точністю копіювати першоджерело (нечисте інтонування, похибки у тексті, часте необґрунтоване дихання тощо), проте слід дотримуватися специфіки регіонального традиційного виконавства.

У роботі кожного фольклорного гурту вагоме місце відводиться творчій імпровізації. Вона властива найобдарованішим співакам і є необхідним складником для формування творчого обличчя колективу, що робить його неповторним. Завдяки розвиненості музичного мислення учасників ансамблю імпровізація народжується та існує як безперервний творчий процес. Обдаровані й досвідчені учасники, котрі вирізняються тонким музичним чуттям, можуть імпровізувати під час виконання пісні. Імпровізація залежить від певного співочого стилю, музичної підготовки та рівня слухових навичок, «зіспіваності» учасників колективу. Для цього необхідно виховувати в них вміння слухати себе та колег, наслідувати звукоутворення кращих виконавців. Такого досвіду учасники колективу набувають під час регулярної репетиційної роботи. Захоплення виконавців піснею створює атмосферу емоційного підйому й стимулює до творчості.

Важливу роль під час роботи над репертуаром відіграє засвоєння особливостей варіативності народномузичних зразків. Як зазначає І. Сінельников (2019),

зміни у фольклорному творі мають свої допустимі межі, встановлені традицією, тобто сам творчий момент варіювання під час співу не означає можливість створення нових варіантів чи особистого додавання виконавцем. Варіювання в рамках пісні правильніше розуміти як використання відомих, заданих традицією варіантів у різних їх співвідношеннях, комбінаціях. (с. 67)

Одним із найскладніших завдань у фольклорному гурті є вироблення єдиної манери співу.

У процесі систематичного й цілеспрямованого навчання відбувається поступове формування співочих навичок. Розвиток і закріплення їх здійснюється за допомогою спеціальних вправ, що базуються на пісенному матеріалі колективу або технічних вправах, підібраних керівником. Вокальний матеріал необхідно підбирати виважено, щоб він не був суто технічним.

Використовуючи легкі вправи, можна покращити якість виконання музичних творів, розвинути функціональні можливості голосового апарату кожного співака. У процесі такої підготовчої роботи виконавські навички закріплюються й доводяться до автоматизму, а увага співаків надалі концентрується на виразових властивостях народновокального твору. Для досягнення належного виконавського рівня всіх учасників, слабших за рівнем підготування, доцільно розсадити між співаками з хорошими навичками, яскравим тембровим забарвленням голосу. Добрі результати дає індивідуальна робота зі співаками або ж із невеликими групами виконавців з однорідними голосами. У процесі вокальної роботи з колективом недостатньо лише досягнути єдиної манери співу; основне завдання співочого виховання — навчити технічних та виразових прийомів традиційного виконавства, виховати розуміння необхідності постійного вдосконалення своєї майстерності.

Репертуар творчого колективу буде повноцінним лише в тому разі, коли його формування базуватиметься на творах різної складності. Вивчення й виконання простих загальновідомих пісень дає можливість швидкого наповнення репертуару, збільшує в учасників ансамблю цікавість до навчання, надає творчій впевненості. Пісні середньої складності розвивають творчі здібності виконавців та допомагають закріпити набуті виконавські навички. Кількість складних творів має бути нечисленною, вони розраховані на поступове довготривале засвоєння.

Водночас із народнопісенним виконавством вагому роль у функціонуванні фольклорного колективу відіграє реконструкція календарних, родинних та трудових обрядів. Завданням кожного творчого колективу є сценічне втілення обрядового дійства через розкриття його синкретизму засобами музики, драматургії та народної хореографії, дотримуючись правдивої картини їх побутування в етносередовищі. З практичного досвіду випливає, що, приступаючи до реконструкції обряду, важливо окреслити чітку концепцію діяльності. Це підбір матеріалу для музично-сценічної композиції, написання сценарію з використанням місцевої говірки, розучування відповідних народномузичних творів та словесного тексту. У візуальному

відтворенні інсценізація має бути наближена до автентичного варіанту як у деталях, так і в цілому, складатися з органічно скомпонованого матеріалу.

Рекомендації щодо реконструкції традиційних обрядових дійств:

- намагатися якнайточніше передати реальну картину традиційної обрядовості певного осередку;

- не вигадувати обрядодій, не притаманних народномузичній культурі українців, штучно нав'язаних радянською владою (копання картоплі або буряків, «зорини» тощо);

- не змішувати задля кращого ефекту пісенний матеріал з віддалених регіонів. Якщо обирається певна місцевість, можна залучати пісні, записані в сусідніх населених пунктах (одне — два села в межах 5–7 км);

- до обрядових пісень одноголосного або гетерофонічного викладу не варто додавати зайві підголоски, особливо нехарактерну терцію в кінці строф, оскільки це спотворює реальну музичну картину;

- задля уникнення монотонності пісні слід чергувати за мелотипами та мелодіями;

- у процесі реконструкції дитячих обрядових дійств велика відповідальність покладається на керівника, який одночасно виконує функції режисера, постановника, музичного редактора тощо. Слід пам'ятати, що кожна дитина має відчувати себе важливою в колективі, тому до участі в інсценізації обов'язково залучати всіх без винятку дітей з гурту, враховуючи їхні здібності та особливості характеру;

- пісенний матеріал рекомендовано поєднувати з живою мовою, використовуючи місцеву говірку за умови, що учасники колективу можуть вдало відтворити її, не спотворюючи. В іншому ж разі краще використовувати літературну мову;

- перед початком інсценізації обрядодії можна подати невеликий коментар з поясненням (де і ким записаний обряд, від кого, функція обряду в житті родини чи громади);

- під час реконструкції певного обряду особливу увагу слід звертати на оформлення сцени та використання спеціальної традиційної атрибутики;

- обов'язково враховувати закони сцени (мова має бути виразною, репліки послідовними з метою досягнення остаточної мети);

- необхідно звертати увагу на одяг та головні убори учасників гурту, підбираючи їх відповідно до особливостей регіону, уникати яскравих аксесуарів (золоті чи срібні сережки та персні, яскраві перламутрові намиста, стрічки «ядучих» кольорів тощо).

Нелегко відтворити в умовах сцени те, що в глибокому минулому було створено народною мудрістю та культивувалося в тісному зв'язку з сільським побутом. Тому насамперед слід враховувати наукове тлумачення дійсного історичного факту. Сценічне втілення обряду не може бути автентичним, але воно має бути художньо цілісним, органічним та максимально наближеним до реальних умов побутування.

Тільки такий підхід до роботи з фольклорним ансамблем дозволить перейти на якісно вищий щабель творчої діяльності. Звичайно, в кожному окремо взятому колективі поступово виробляються свої методи й форми навчальної роботи, що відповідають умовам і напряду його творчості.

Висновки

У статті проаналізовано специфіку роботи над репертуаром у фольклорному колективі, основу якого мають складати місцеві пісенні та інструментальні народномузичні твори. У ході дослідження виявлено, що основними способами поповнення репертуару фольклорного колективу є усне переймання пісень та інструментальних творів від їх носіїв у сільській місцевості, збір народномузичних матеріалів у фольклористичних експедиціях, послугоування записами інших збирачів, а також використання зразків традиційної музики, опублікованих на різних онлайн-ресурсах та надрукованих у фольклорних збірниках.

Окремо слід наголосити на визначальних методах засвоєння народномузичних творів, серед яких чільне місце посідає прослуховування етнографічних записів, вивчення специфічних мовних діалектів, робота над правильним (наближеним до розмовної мови) звукоутворенням та вокально-виконавською манерою, єдиним тембровим забарвленням, відтворення варіативності фольклорних зразків.

Важливе значення в роботі фольклорного ансамблю має також реконструкція традиційних обрядових дійств, що збагачує репертуар колективу й дає можливість за допомогою музики, драматургії та народного танцю відтворити правдиву картину побутування народних звичаїв певного осередку. Водночас значна відповідальність лежить на керівникові, який має вибудувати органічну концепцію інсценізації обряду з урахуванням специфіки локальної народномузичної традиції, місцевої говірки, особливостей виконавства, складу колективу та основних законів сцени.

Сьогодні, коли повністю знищуються українські міста й села, а водночас зникає їхня унікальна традиційна культура, важливим завданням

є охорона духовної спадщини. У цьому процесі велика відповідальність покладається на фольклорні колективи, місія яких полягає в збереженні та примноженні національних етнокультурних надбань.

Наукова новизна. На основі практичного досвіду запропоновано оптимальну послідовність дій під час вивчення народновокальних творів у фольклорному колективі, визначено провідні чинники гармонійної інсценізації календарних та родинних обрядів, що дозволяють максимально наближити їх сценічне втілення до природних умов побутування.

Перспективи подальших досліджень. Запропонована стаття є узагальненням особистого досвіду авторів і не вичерпує всіх аспектів наукового дослідження обраної проблематики. Специфіка діяльності фольклорного ансамблю вимагає постійного пошуку нових форм, методів та принципів розучування народномузичного матеріалу. Тому питання методики роботи з фольклорним колективом залишається актуальним і потребує подальшого всебічного наукового обґрунтування.

Список посилань

- Бенч-Шокало, О. (2002). *Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції*. Редакція журналу «Український Світ».
- Бреславець, Г. М. (2018). *Реконструкція фольклорного тексту в українській музичній культурі останньої третини XX — початку XXI століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія культури]. https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2018/Breslavец/disBreslavец2.pdf
- Гапон, Л. (2010). До проблеми виховання співака у вторинному фольклорному ансамблі. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 43, 294–301.
- Грица, С. (1989). Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості. *Народна творчість та етнографія*, 5, 3–9.
- Грица, С. (1992). Традиція та імпровізація в пісенному виконавстві (на матеріалі українських дум). *Бандура*, 39–40, 5–9.
- Дзвінка, Р. (Упоряд.). (2023). *Збереження реліктів народномузичної спадщини Полісся*. РІД.
- Долгогуб, В. А. (2020). *Практики реконструкції та способи репрезентації традиційної культури в Україні на початку XXI ст.* [Дисертація доктора філософії, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова]. https://onu.edu.ua/pub/bank/userfiles/files/science/razovi_spec_vcheni_rady/df41051005/diss_Dolgochub_VA.pdf

- Єфремов, Є. (1985). Дослідження народнописаного виконавства через моделювання інваріанта пісні. *Українське музикознавство*, 20, 79–99.
- Єфремов, Є., & Пономаренко, В. (1989). Дослідження локальної народнописаної традиції як основа діяльності вторинного фольклорного ансамблю. *Українське музикознавство*, 24, 3–16.
- Сінельников, І. Г. (2017а). Дитячий фольклорний колектив: методика організації, принципи роботи, репертуарна політика. *Молодий вчений*, 11, 661–666.
- Сінельников, І. Г. (2017б). *Методика роботи з фольклорним колективом*. Ліра-К.
- Сінельников, 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)
- Сінельникова, В., & Сінельников, І. (2022). Опанування народно-музичної традиції в студентському фольклорному колективі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 80–87. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269576>
- Цапун, Р. (2014). *Виховання основних співочих навиків у фольклорному колективі: методичні рекомендації*. Рівненський державний гуманітарний університет.
- Цапун, Р. (2016). *Організаційні та методичні основи роботи фольклорного колективу: методичні рекомендації*. Рівненський державний гуманітарний університет.
- Цапун, Р., & Сінельникова, В. (2023). Реконструкція традиційних новорічних обрядів у творчості студентського фольклорного колективу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6(1), 53–66. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277884>
- onu.edu.ua/pub/bank/userfiles/files/science/razovi_spec_vcheni_rady/df41051005/diss_Dolgochub_VA.pdf [in Ukrainian].
- Dzvinka, R. (Comp.). (2023). *Zberezhennia reliktyv narodnomuzychnoi spadshchyny Polissia* [Preservation of relics of folk music heritage of Polissya]. RID [in Ukrainian].
- Hapon, L. (2010). Do problemy vykhovannia spivaka u vtorynnomu folklornomu ansambli [To the problem of educating a singer in a secondary folklore ensemble]. *Visnyk of the Lviv University. Series Philology*, 43, 294–301 [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (1989). Problemy reprezentatsii folkloru na sviati narodnoi tvorchosti [Problems of representing folklore at the festival of folk art]. *Folk art and ethnography*, 5, 3–9 [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (1992). Tradytsiia ta improvizatsiia v pisenному vykonavstvi (na materiiali ukrainskykh dum) [Tradition and improvisation in song performance (based on Ukrainian dums)]. *Bandura*, 39–40, 5–9 [in Ukrainian].
- Sinelnikov, I. H. (2017а). Dytiachyi folklorni kolektyvy: Metodyka orhanizatsii, pryntsyipy roboty, repertuarna polityka [Children's folklore assembly: Methodology of organization, principles of work, reperty policy]. *Young Scientist*, 11, 661–666 [in Ukrainian].
- Sinelnikov, I. H. (2017б). *Metodyka roboty z folklornym kolektyvom* [Methodology of work with a folklore ensemble]. Lira-K [in Ukrainian].
- Sinelnikov, I. H. (2019). Robota z folklornym kolektyvom: Metody opanuvannia tradytsiinoho muzychnoho materialu [Work with folk collective: Methods of opening of traditional musical works]. *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., & Sinelnikov, I. (2022). Opanuvannia narodno-muzychnoi tradytsii v studentskomu folklornomu kolektyvi [Mastering the folk music tradition in the student folklore group]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 47, 80–87. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269576> [in Ukrainian].
- Tsapun, R. (2014). *Vykhovannia osnovnykh spivochykh navykiv u folklornomu kolektyvi: Metodychni rekomendatsii* [Education of basic singing skills in a folklore group: Methodological recommendations]. Rivne State University of the Humanities [in Ukrainian].
- Tsapun, R. (2016). *Orhanizatsiini ta metodychni osnovy roboty folklornoho kolektyvu: Metodychni rekomendatsii* [Organizational and methodological foundations of the work of a folklore group: Methodological recommendations]. Rivne State University of the Humanities [in Ukrainian].
- Tsapun, R., & Sinelnikova, V. (2023). Rekonstruktsiia tradytsiinykh novorichnykh obriadiu u tvorchosti studentskoho folklornoho kolektyvu [Reconstruction

References

- Bench-Shokalo, O. (2002). *Ukrainskyi khorovy spiv: Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii* [Ukrainian choral singing: Actualization of the customary tradition]. Redaktsiia zhurnalu "Ukrainskyi Svit" [in Ukrainian].
- Breslavets, H. M. (2018). *Rekonstruktsiia folklornoho tekstu v ukrainskii muzychnii kulturi ostannoii tretyny XX – pochatku XXI stolittia* [Reconstruction of the folklore text in the Ukrainian musical culture of the last third of the 20th – early 21st centuries] [PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture]. https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2018/Breslavets/disBreslavets2.pdf [in Ukrainian].
- Dolhochub, V. A. (2020). *Praktyky rekonstruktsii ta sposoby reprezentatsii tradytsiinoi kultury v Ukraini na pochatku XXI st.* [Practices of reconstruction and methods of representation of traditional culture in Ukraine at the beginning of the 21st century] [Doctoral Dissertation, Odesa I. I. Mechnikov National University]. <https://>

of traditional new year's rites in the work of student folklore group]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 6(1), 53–66. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277884> [in Ukrainian].

Yefremov, Ye. (1985). Doslidzhennia narodnopennoho vykonavstva cherez modeliuvannia invarianta pisni [Research of folk song performance through modeling

of song invariant]. *Ukrainian Musicology*, 20, 79–99 [in Ukrainian].

Yefremov, Ye., & Ponomarenko, V. (1989). Doslidzhennia lokalnoi narodnopennoi tradytsii yak osnova diialnosti vtorynnoho folklornoho ansamblu [Research of local folk song tradition as the basis of the activities of a secondary folk ensemble]. *Ukrainian Musicology*, 24, 3–16 [in Ukrainian].

Work on the Repertoire and Reconstruction of Traditional Ritual Activities in a Folklore Band: Methodology and Practice

Liudmyla Hapon^{1*}, Liudmyla Aliieva¹

¹Rivne State University of Humanities, Rivne, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to highlight the specifics of repertoire choice and key stages of work on musical works in a secondary folklore band; to describe the basic principles of reconstruction of traditional ritual activities. *Results.* The article characterises peculiarities of selecting and main sources of repertoire enrichment of folklore bands with different cast. Major stages of work on studying folk songs are defined, which include introduction to the ethnic environment of their existence, listening to primary sources, analysing of phonetic features of the language and dialects, determining of musical texture, learning musical material with regard to basic techniques and manner of performance, variability, timbre and rhythmic ensemble, etc. Recommendations for the reconstruction of traditional rituals are given. They help to transfer the most realistic picture of the traditional rituals of a certain ethnic environment. *Scientific novelty.* On the basis of the practical experience of the authors of this publication, the optimal sequence of actions in studying folk vocal works in a folklore band is offered. The main factors of the harmonious staging of calendar and family rituals, which allow to bring their stage embodiment to the natural conditions of life as close as possible, are determined. *Conclusions.* The offered material allows leaders of folklore bands, especially at the early stage of their activity, to organise their rehearsal work with the ensemble as efficiently as possible, as well as to diversify the ways of updating the repertoire and to form the right attitude to the specifics of reproducing folk music material in stage conditions. In the course of this study, it is revealed that the main ways of enriching the repertoire of a folklore band are oral adoption of songs and instrumental works from their carriers in rural areas, collection of folk music materials in folklore expeditions, appliance of recordings from other collectors, as well as use of samples of traditional music published on various online resources and printed in folklore collections.

Keywords: folklore ensemble; repertoire; ritual activities; reconstruction; staging

Відомості про авторів

Людмила Гапон, старший викладач, Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, Україна, ORCID iD: 0009-0004-0844-0091, e-mail: gap.lud@gmail.com

Людмила Алієва, викладач, Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, Україна, ORCID iD: 0009-0003-9968-3453, e-mail: luda_kuch@ukr.net

Information about the authors

Liudmyla Hapon*, Senior Lecturer, Rivne State University of Humanities, Rivne, Ukraine, ORCID iD: 0009-0004-0844-0091, e-mail: gap.lud@gmail.com

Liudmyla Aliieva, Lecturer, Rivne State University of Humanities, Rivne, Ukraine, ORCID iD: 0009-0003-9968-3453, e-mail: luda_kuch@ukr.net

*Corresponding author



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



Типологізація українського «героїчного» кінематографа (2014–2024 рр.): морфологічно-тематичний аспект

Микита Алфьоров

Харківська державна академія дизайну та мистецтв, Харків, Україна

Анотація. Метою статті є типологічний аналіз «героїчного» кінематографа часів російсько-української війни на основі виділення певних морфологічних і тематичних критеріїв. Під «героїчним» кінематографом розуміється кінематограф, у якому центральним персонажем є людина, що демонструє героїчні вчинки, особливе ставлення до країни, тобто людина з рисами героя. *Результати дослідження.* Морфологічно-тематичний підхід до дослідження дозволив визначити основні критерії типологізації «героїчного» кінематографа України часів російсько-української війни. В основу тематичної типології сучасного українського «героїчного» кінематографу часів російсько-української війни покладені критерії, серед яких: 1) хронологічно-територіальний критерій; 2) гендерний критерій; 3) критерій ідеологічного та політичного контексту; 4) критерій емоційного впливу на аудиторію тощо. *Наукова новизна* дослідження полягає в тому, що на основі критеріїв типологізації визначені певні типи героїв, через які розкриваються прояви героїчної поведінки в українському кінематографі часів російсько-української війни. Водночас зазначається, що перелік таких типів «носіїв героїзму» не може бути вичерпним, а будь-яка типологія може бути недосконалою, але дозволяє деталізувати дослідження українського «героїчного» кінематографа. *Висновки.* В статті запропонована номенклатура тематичних блоків українського «героїчного» кінематографа за такими критеріями: 1) хронологічно-територіальним критерієм; 2) критерієм за типом героя, через який розкриваються прояви героїчної поведінки; 3) гендерним критерієм; 4) мотиваційним критерієм; 5) критерієм ідеологічного та політичного контексту; 6) критерієм емоційного впливу на аудиторію. Серед виділених типів героїв є такі: громадський активіст, доброволець, професійний військовий, митець-захисник, жінка-захисниця, рятувальник, пересічна людина тощо. Отримані в ході дослідження результати дозволяють надалі розглядати на матеріалі документального й ігрового українського «героїчного» кінематографа часів російсько-української війни як різні типи героя, так і засоби художньої екранної виразності, якими ці типи створюються. Використання морфологічно-тематичного підходу до типологізації українського «героїчного» кінематографа дозволяє деталізувати складники його творів під час мистецтвознавчого аналізу. Окремим перспективним напрямом подальших досліджень є існування «героїчного» кінематографа України часів російсько-української війни на формотворчому рівні, який дозволить виявити основні морфеми, якими описуються певні типи героїв.

Ключові слова: український кінематограф; типологія; морфологічно-тематичний підхід; герой; героїзм

Для цитування

Алфьоров, М. (2025). Типологізація українського «героїчного» кінематографа (2014–2024 рр.): морфологічно-тематичний аспект. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 27–35. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334029>

Вступ

Осмислення явища «героїчного» кінематографа з позицій його морфологічного походження та наявного на сьогодні тематичного структурування є важливою мистецтвознавчою проблемою,

оскільки це явище досі має нез'ясовану морфологічну генезу, хоча ця назва — «героїчний» кінематограф — почала з'являтися у фаховій літературі з кінця XX ст. і вкрай актуалізувалася в контексті драматичних подій російсько-української війни. Цілком зрозуміло, що елементи цього явища завжди були присутні в історії українського кіне-

матографа. Але відродження української державної незалежності на межі XX та XXI ст., а потім вторгнення російського агресора на землі нашої країни вкрай прискорили розвиток «героїчного» кінематографа в Україні. Ось чому звернення до зазначеної проблематики на сьогодні викликає особливу наукову цікавість.

Аналіз попередніх досліджень, дотичних до осмислення проблеми, свідчить про зростання уваги до неї культурологів, мистецтвознавців та інших представників гуманітарної сфери. Відразу зауважимо, що повністю погоджуємося з думкою В. Горпенка (2013) про те, що поняття система кінознавства є «живою» і вдосконалюється в кожному періоді розвитку.

«Героїчний» кінематограф є поліжанровим утворенням, яке може мати певну власну субжанрову типологію. Так, Ральф Коен (Cohen, 1986) вказує, що «... поняття *жанр* відносно недавно з'явився в критичному дискурсі» (р. 203), маючи на увазі не класичні жанри античного мистецтва, а ситуацію в мистецтві наприкінці XX ст. Дослідник вважав, що кожний вид мистецтва, враховуючи й кіно, формує власну типологію жанрів у певній соціокультурній ситуації. Цей висновок перегукується з висновком Лори Малві (Mulvey, 2006), яка є апологетом феміністичної теорії кіно і яка вважала, що субжанрова типологія в кінематографі може структуруватися відповідно до різних критеріїв дослідницького погляду на проблему поліжанровості цього виду мистецтва.

Брати Туреки (Turek & Turek, 2022) пропонують власну субжанрову класифікацію «кіно про героїв», яка базується на досвіді американського кіно. Цікавим у цьому дослідженні є узагальнення понять «герой» та «героїзм» щодо кінематографа. Втім запропонована науковцями типологізація не може підійти для структурування українського «героїчного» кіно, адже події російсько-української війни, віддзеркалені в різних жанрах національного кіно, — це особливий національний досвід, який вимагає спеціальної типологізації.

Так, у статті І. Правило (2023) здійснено спробу систематизації тематичних блоків, які можуть бути використані кіномитцями для створення аудіовізуальних творів про події сучасної війни в Україні. Зокрема, послуговуючись методикою Марка Тейлора (Taylor, 2003), І. Правило (2023, с. 48) аналізує певний масив кінематографічних творів про війну та пропонує тематичні блоки, за якими можна систематизувати зазначений кінематограф: «Оповіді правдивих воєнних історій», «Герої», «Кінематографічна історія: випадок

Джона Кеннеді», «Злочини», «Визначні битви», «Ветерани».

Зрозуміло, що така тематична типологізація є доволі широкою та відповідає конкретній меті — структурувати матеріал насамперед американського кінематографа, адже вона має конкретні регіональні акценти. Чи можливо використати цю типологію для аналізу українського «героїчного» кінематографа? Методика теоретичного аналізу Марка Тейлора (Taylor, 2003) базується на семіотичній методологічній основі, й частково ми можемо використати принцип цієї методики, скоригувавши типологізацію «героїчного» кінематографа в Україні, і, беручи до уваги, що, «кінематограф про війну» та «героїчний» кінематограф не є синонімами (Алфьоров, 2023). Окрім тематичних блоків, Ірина Правило (2023) виділяє три основні субжанри кінематографа про війну: фільм-портрет, документальну драму (докудраму) та нарис. На наш погляд, з морфологічної точки зору — це не субжанри (або не тільки вони), а жанроформи, бо за всіма ознаками в цих морфологічних кінематографічних утвореннях вбачається наявність морфологічної гібридизації.

Звертаючись до екранних версій історії України, Л. Брюховецька (2014) фокусує увагу на українських екранних версіях життя відомих історичних постатей, які, безперечно, вплинули на розвиток української історії. Певною мірою ці постаті (від княгині Ольги до Йосифа Сліпого та інших видатних людей XX ст.) були героїчними, але історична хронологія цих персонажів новітнього українського кінематографа не надає змогу атрибутувати ці екранні твори як «героїчні». Це саме стосується й роботи І. Зубавіної (2007), в якій надається характеристика українського кінематографа часів Незалежності, який починає фокусуватися на екранній рефлексії історії України.

Також Л. Брюховецька (2022) звертає увагу на генетичний зв'язок між фільмами про Революцію гідності в Україні та фільмами про війну на Донбасі (хоч не відкидає наявність фільмів про війну, до прикладу, в Криму). Те, що науковиця виділяє для аналізу тематичний блок «Фільми про війну на Донбасі», є цілком об'єктивною обставиною, бо вихід монографії у 2022 р. та сам обсяг розділу не дозволяв звернутися до всього наявного масиву українських кінофільмів про війну. Наявність ознак тематичного блоку «Жінка на війні» в новітньому українському кінематографі фіксується в кількох статтях І. Зубавіної (2022а, 2022б). Аналізуючи процеси актуалізації архетипу Діви-воїтельки та концепту-образу Матері в новітньому українському кіно початку XXI ст., І. Зубавіна (2022а) зазначає, що «... як і годиться в склад-

ні часи, екранні твори демонструють своєрідне припадання до «культурного коріння», відроджуючи символізування, притаманне стародавнім міфологіям, де ієрархія домінації ще не передбачала фіксації субординаційної «підлеглості» жінки як безальтернативного «природного призначення» (с. 24).

Деякі українські кінорежисери свідомо відходять від поняття «герой» у своїй творчості. Так, Дм. Сухоликий-Собчук зазначає:

Я зазвичай намагаюся відходити від поняття героя, тому що взагалі героїзація — це піднесення всіх чеснот, якостей, умінь, навичок, вчинків до певного ідеального. Поняття герой передбачає (можливо, це такий відбиток соцреалізму), що героєм є той, хто є просто бездоганним. У цьому плані я використовую поняття персонаж, тому що персонаж — це все-таки якась певна проєкція людини з усіма її недоліками. (Тимошенко, 2024а, с. 103)

Водночас український кінорежисер справедливо вказує на певну модель поведінки (вчинок), який робить персонажа «героїчним» (Тимошенко, 2024а).

Досліджуючи вплив російсько-української війни на формування героїчного неоліту та репрезентацію за допомогою візуальних практик образу героя, А. Тимошенко (2024b) приходить до висновку, що візуалізація героїчного на сучасному етапі російсько-української війни виявляє та репрезентує контрверзу «герой — антигерой»: потужною метафорою та сильним образом українського героя є образ Кіборга, тоді як антигероєм постає російський військовий, який творить зло та безчинства в Бучі, Ізюмі, Маріуполі та інших українських містах (с. 158–159). На жаль, на сьогодні, в часи повномасштабної російської агресії в Україні, тематичні блоки як фільмів про війну, так і «героїчних фільмів» масштабуються. Ось чому й виникає потреба знов і знов повертатись до проблеми морфологічно-тематичної типологізації цього кінематографа.

Метою статті є типологічний аналіз «героїчного» кінематографа часів російсько-української війни на основі виділення певних морфологічних і тематичних критеріїв.

Методологія дослідження базується на морфологічному підході в аналізі «героїчного» кінематографа як явища сучасного українського кіно. Морфологічний аналіз художнього твору передбачає детальне вивчення його структури та формальних елементів. У такому аналізі можуть використовуватись різні критерії на певних рівнях кінематографічної морфології: рівні субвидів кіномистецтва; на рівні жанрів та субжанрів кіно-

мистецтва; на рівні художніх кінематографічних форм. Структурування за певною тематикою творів українського «героїчного» кінематографа вимагає використання методу тематичної класифікації та встановлення певних її критеріїв. Адже саме тематичний складник є важливим для визначення походження цього кінематографічного утворення.

Результати дослідження

Формування морфологічно-тематичної типології українського «героїчного» кінематографа, бінарної за своїм походженням, зумовлює необхідність визначення критеріїв такої типології. Критерії морфологічної типологізації, на нашу думку, повинні містити такі рівні: субвидовий; субжанровий; жанроформотворчий. Такий морфологічний розподіл елементів зазначеної кінематографічної системи враховує певні морфологічні внутрішні зв'язки цієї системи.

Серед відомих традиційних субвидів кінематографа, а саме: художнього (ігрового); кіно хронікально-документального; мультиплікаційного кіно (анімації); кіно науково-популярного (наукового) (Тримбач, 2013, с. 192) лише два субвиди — ігровий кінематограф та хронікально-документальний кінематограф достатньо представлені в «героїчному» кінематографі. Анімаційний кінематограф теж може бути субвидово представлений в «героїчному» кінематографі, але не є домінантним. Які критерії тут можна визначити? На субвидовому рівні, який диференціюється в кінознавстві за метою створення фільму; наявністю або відсутністю створеної ігрової ситуації; арсеналом засобів художньої виразності, які використовуються авторами для втілення певного екранного наративу та іншими відомими критеріями.

У «героїчному» кінематографі, як в ігровому, хронікально-документальному, анімаційному, центральним персонажем стає людина, яка демонструє героїчні вчинки, особливе ставлення до країни, тобто людина з характеристиками героя. Усі зазначені субвиди «героїчного» кінематографа втілюють героїчну модель поведінки центрального персонажа, на відміну від патріотичного кінематографа або кінематографа «про війну», де можуть демонструватись інші моделі поведінки. Втім, у сучасній посткласичній культурі субвида «чистота» кінематографічних творів поступово зникає. Це особливо стає помітним на жанровому морфологічному рівні, на якому процеси гібридизації, а інколи й субвидової конвергенції стають особливо помітними. Фактично, окрім класичних кіножанрів — комедії, трагедії та драми, — ми маємо безліч гібридних жанрових сполучень.

На сьогодні ситуація з жанровим морфологічним визначенням ускладнюється також тим, що інколи жанровим утворенням вважають кінематографічний твір певної стилістичної комбінаторики (до прикладу, стиль «панк» вже деякі кінознавці сприймають як жанр). І безумовно, присутнім є вище жанроформи, тобто гібриду двох морфологічних утворень — жанру та художньої форми (до прикладу, мок'юментарі — жанроформа, в якій вигадані події репрезентуються як реальні, або докудрама, в якій беруть участь або справжні учасники подій, або використовуються документальні зйомки реальних подій).

Традиційні жанрові утворення в кінематографі (драма, комедія, трагедія тощо), вже не можна вважати достатньо репрезентативним, адже «... нині в кіно не існує єдиної класифікації жанрів, більшість фільмів мають ознаки кількох з них» (Тримбач, 2013, с. 192).

Виникає необхідність звернутися до «уточнювальних» сенсів субжанрового морфологічного рівня. На противагу «патріотичному» кінематографу смисловим «ядром» «героїчного» кінематографа є два основні концепти: «герой» та «героїзм» (Алфьоров, 2023). Смислове «наповнення» цих концептів уточнює особливі ознаки «героїчного» кінематографа взагалі та українського «героїчного» кінематографу зокрема. Модель поведінки, у якій виявляється героїзм, різні грані героїзму — від мужності під час ворожих атак до гуманності та спроможності зберегти гідність у найскладніших ситуаціях — ці смисли суттєво відрізняють моделі поведінки головних персонажів «патріотичного» кінематографа.

У «патріотичному» кінематографі смисловим «ядром» стає саме любов до Батьківщини, яка може супроводжуватися проявами героїзму, а може демонструвати їх відсутність. Патріотичний кінематограф часто прагне створити образи героїв, які втілюють певні ідеали та цінності, спрямовані на зміцнення національного духу та єдності. Безумовно, в екстремальних умовах носії патріотичних ідеалів та цінностей часто проявляють себе як герої (і це ми спостерігаємо під час російсько-української війни), але, на нашу думку, поняття та явище «патріотичного» кінематографа є значно ширшим, аніж поняття та явище «героїчного». Так, до речі, не є ідентичними поняття та явище «кіно про війну» та поняття та явище «героїчного» кіно, адже історії про війну не завжди містять опис героїчної моделі поведінки головних персонажів. Тобто мета «героїчного» кінематографа (як певного критерію такої класифікації) відрізняється від завдань «патріотичного» кіно або «кіно про війну». А наявність (або відсут-

ність) створеної ігрової ситуації (як другого критерію класифікації) може певною мірою вказати на видове джерело певного субжанру: ігрове або хронікально-документальне. Втім, жанрова та субжанрова трансформація в сучасному кінематографі відбувається доволі активно й не є зараз об'єктом розгляду, хоч урахування певних суттєвих морфологічних зрушень є важливим.

Це ж судження стосується й кінематографічної жанроформи. Тут визначальним, на нашу думку, стає той арсенал засобів художньої виразності, який використовують автори екранного наративу. Наявність певної домінанти в цьому арсеналі (ігрових або документальних засобів художньої виразності) може (хоч і не завжди) вказати на морфологічну природу конкретної жанроформи. Можна погодитися з колегами, що військова драма або документальний нарис-портрет часто трапляються в «героїчному» кінематографі, адже сам тип екранного наративу сприяє розкриттю видатних рис головних персонажів в зазначених жанроформах. Але ми усвідомлюємо, ці ж самі жанроформи можуть і не містити «героїчної» компоненти.

Ось чому однієї морфологічної класифікації недостатньо для того, щоб конкретизувати явище «героїчного» кіно. Необхідний другий складник такої типологізації, а саме — тематичний. За якими критеріями тематичної типологізації можна розмежовувати та порівнювати фільми в певних тематичних блоках українського «героїчного» кіно?

По-перше, хронологічно-територіальний критерій. Характеризуючи український «героїчний» кінематограф, необхідно спиратися на певну хронологію екстраординарних подій в історії нашої країни, які формували необхідність прояву героїчної моделі поведінки як історичних осіб, так і вигаданих персонажів, екранні історії про яких може репрезентувати «героїчний» кінематограф. У контексті дослідження основний хронологічний проміжок окреслюється першою чвертю ХХІ ст., після відродження незалежності нашої країни. Що стосується територіальних меж явища, яке ми досліджуємо, то це всі території України з усіма її регіонами в межах міжнародно визнаних кордонів. Цілком прийнятними тематичними блоками українського «героїчного» кінематографа відповідно до цього критерію може стати «кіно про героїв Євромайдану та Революції Гідності», «кіно про війну на Донбасі» (як це запропонувала Л. Брюховецька), «кіно про оборону Маріуполя», «кіно про захист Херсона, Харкова» тощо.

Іншим критерієм в подібній типологізації може виступати тип героя, через який розкриваються прояви героїчної поведінки. Так, активна

громадянська позиція головного персонажа, помножена на прояви героїзму в екстраординарних умовах, характеризує *«громадського активіста»* як тип героя. А наявність певних військових навичок та відповідної підготовки при прояві особистого героїзму часто характеризують *«добровольців»* та *«професійних військових»* як головних персонажів «героїчного» кінематографа («Кіборги. Герої не вмирають», реж. А. Сеїтаблаєв; «Іловайськ 2014. Батальйон «Донбас»», реж. І. Тимченко; «Снайпер. Білий Ворон» реж. М. Бушан; «Битва за Київ» знім. група від Сухопутних військ України та інші).

Поєднання героїзму з емпатією та глибоким співчуттям до постраждалих можна виокремити як домінанту в поведінці *«героїв-рятувальників»*: *комунальників, медиків, пожежників тощо* («20 днів у Маріуполі» реж. М. Чернов, фотокор. Є. Малолетка; «Маріуполь» (реж. Є. Татарінова, Р. Геращенко).

Тут можна зазначити про такий прояв героїзму, як *«звичайний»* (*«повсякденний»*) *героїзм пересічних людей* («Потяг. Київщина» реж. К. Грицюк; «Звідки куди» реж. М. Хамели та інші).

Поєднання особистого героїзму з альтруїзмом вирізняє особливий тип героя, який яскраво проявив себе саме зараз, під час російської агресії в Україні. Це *волонтер*, оскільки дії героя цього типу спрямовані на благо інших людей, суспільства, а не на особисту вигоду чи визнання («Іній» реж. Ш. Бартас; «Voluntarius» реж. С. Пархомов; «Міста та їхні герої» реж. О. Гібелінди та А. Литвиненка та інші).

Здатність до творчої саморефлексії в екстраординарних умовах притаманна *митцям-захисникам*, адже ми можемо й зараз зустріти цей особливий тип героя, який не полишає свою творчу діяльність навіть перебуваючи на війні (знімальна група на чолі з реж. К. Стрельченко отримала грант від УКФ на створення фільму «Митці в окопах»). У липні 2024 р. було повідомлено про зупинку зйомок фільму (Мельник, 2024). До цього типу героя можна також умовно віднести й митців, які продовжують творити в екстраординарних умовах обстрілів та постійної фізичної небезпеки (хоч на сьогодні практично всі митці, які залишаються в Україні, є такими). Характерною екранною презентацією в цьому сенсі стали фільми «Порцелянова війна» (реж. С. Леонтьєв та Б. Белламо) та «Озброєні пісню» (реж. Р. Сміт), в якому знялись Андрій Хливиюк, Святослав Вакарчук, Світлана Тарабарова, оперний співак Сергій Іванчук, Марко Галаневич («ДахаБраха»), Василь Крячок (диригент Львівської національної філармонії), Катерина «Пташка» Поліщук й учас-

ники «Культурного десанту» Миколай Серга та інші українські митці, частина яких і зараз слухає в ЗСУ.

Безумовно, перелік таких типів «носіїв героїзму» не може бути вичерпним, а будь-яка типологізація може бути недосконалою, втім, на нашу думку, вона дозволяє деталізувати на сьогодні дослідження українського «героїчного» кінематографа.

Окрім зазначених критеріїв, за якими може відбуватися тематична типологізація «героїчного» кінематографа, може бути застосований і гендерний критерій. *«Жінки-героїні, наші захисниці»* — тип героїнь, які можуть фундувати окрему низку сюжетів українського «героїчного» кінематографа (згадаємо архетипіку Діви-воїтельки та концепт-образ Матері, проаналізовані І. Зубавиною) (до прикладу, «Невидимий батальйон» реж. І. Цілик, С. Ліщинська та А. Горлова). І не виключено, що з'являться і квір-фільми, які будуть репрезентувати персонажів, що виявилися здатними на героїчні вчинки.

Мотиваційний критерій, який доцільно застосовувати щодо зазначеної типологізації може включати такі теми: «боротьба добра зі злом», «захист батьківщини», «особисте самозречення в ім'я свободи», «захист скривджених та знедолених», «честь та справедливість», «жага до волі» тощо. Застосування такого критерію дозволяє не тільки виявити мотиви героїчної поведінки головних персонажів, але й виявити певний символізм та метафоризм, носіями яких можуть бути як ці персонажі, так і кінематографічний твір у цілому. Як правило, твори українського «героїчного» кінематографа пов'язані з формуванням національної ідентичності, національними цінностями та сенсами. Серед таких фільмів можна зазначити документальний фільм «На честь», який умістив історії 22 підрозділів Сил оборони України з понад 50, що мають власне ім'я (фільм є проєктом «Армії TV») або дуже камерний, але вкрай людяний, насичений глибокими смислами, фільм «Степне» (реж. М. Врода). Ці фільми, на перший погляд, принципово різні, про основне — що становить національний характер сучасних українців.

Застосування критерію ідеологічного та політичного контексту щодо тематичних блоків «героїчного» кінематографа може виявити «фільми, які сприяють формуванню національної свідомості», «фільми, які підтримують демократичні ідеали» тощо. Українські фільми, які сприяють формуванню національної свідомості, не завжди можна віднести власне до «героїчного» кіно. Втім, багато фільмів «героїчного» кінематографа України є тими, що сприяють формуванню національної

свідомості (ті ж вже згадувані «На честь» «Армії TV», «Невидимий батальйон» реж. І. Цілик, С. Ліщинська та А. Горлова, «Кіборги. Герої не вмирають», реж. А. Сеїтаблаєв; «Іловайськ 2014. Батальйон «Донбас»», реж. І. Тимченко) та багато інших, адже усвідомлення нашими героями, що вони захищають не тільки власні родини, але й країну, націю стає важливим саме для «героїчного» кіно України. Фільми, які підтримують демократичні ідеали, є теж не менш важливими для українського «героїчного» кіно. Але, знову ж таки, такі фільми можна визначати як окрему групу, але названий критерій може враховуватися сукупно з іншими. Прикладами таких фільмів можуть бути як фільм «Додому» (реж. Н. Алієв), так і «Погані дороги» (реж. та сцен. Н. Ворожбит); як «20 днів Маріуполя» (реж. М. Чернов), так і «Земля блакитна, як апельсин» (реж. І. Цілик) тощо. Звернення до цих критеріїв важливе, бо вони виявляють ціннісні комплекси авторів та персонажів українських «героїчних» фільмів та ті контексти, які впливають на розкриття умов прояву героїзму. Втім, треба розуміти, що осмислення героїзму визначально формується попередньо названими критеріями.

Критерій антитези та антиподу може бути застосований під час розподілу творів «героїчного» кіно на «фільми, в яких образ ворога демонізується» і на «фільми, в яких ворог представлений як гідний суперник». Цей критерій доволі традиційний для «героїчного» кіно. Але на сьогодні розрізняти дві названі стратегії, за якими може використовуватися у фільмі критерій антитези та антиподу, на наш погляд, ще зарано. Можна лише спиратися на одну стратегію «ми і ворог». І таке протистояння може бути індивідуалізованим, як, до прикладу, у фільмі «Снайпер. Білий Ворон» реж. М. Бушана, або не індивідуалізованим, як у фільмі «Кіборги. Герої не вмирають», реж. А. Сеїтаблаєва або ««Реал» реж. О. Сенцова.

Зрозуміло, що така тематична типологізація не тільки додає глибини конфлікту, репрезентованому в «героїчному» українському кіно, але й суттєво впливає на сприйняття героїзму персонажів.

Критерій емоційного впливу на аудиторію «героїчного» фільму теж може бути застосований у процесі тематичної типологізації зазначеного явища. «Фільм-скорбота» (до прикладу, фільми «Додому» реж. Н. Алієва або «20 днів Маріуполя» реж. М. Чернова), «фільм-натхнення» («Порцелянова війна» реж. Б. Белломо та С. Леонтьєв) або «фільм-шана і гордість» (фільм «На честь» «Армії TV») — усі ці умовні позначення все ж таки надають змогу визначити емоційну домінанту як частину тематичних блоків, які можуть складати типологію «героїчного» кіно. Отже, ви-

користання цих критеріїв дозволяє більш глибоко та всебічно проаналізувати український «героїчний» кіно, виявляючи не лише основні елементи сюжету та характери персонажів, а й більш тонкі аспекти, такі як ідеологічні послання, культурний контекст та його емоційний вплив на аудиторію.

Втім, глибокий мистецтвознавчий аналіз такого складного явища, як український «героїчний» кіно, після встановлення наведеної типологізації вимагає звернутися до його формотворчого морфологічного рівня. Саме на формотворчому рівні проявляються у вигляді базових морфем ті засоби художньої виразності, елементи кінорозповіді тощо, завдяки яким розкриваються моделі героїчної поведінки людини в певних екстремальних обставинах життя.

Висновки

Отже, підсумовуючи, можна констатувати, що використання морфологічно-тематичного підходу до типологізації українського «героїчного» кіно дозволяє деталізувати складники його творів під час мистецтвознавчого аналізу.

Оскільки «героїчний» кіно є поліжанровим утворенням, яке може мати певну власну субжанрову типологію, на тематичному рівні можна виділити номенклатуру тематичних блоків за такими критеріями: 1. хронологічно-територіальним; 2. типом героя, через який розкриваються прояви героїчної поведінки; 3. гендерним критерієм; 4. мотиваційним критерієм; 5. критерієм ідеологічного та політичного контексту; 6. критерієм емоційного впливу на аудиторію.

Зрозуміло, що цей перелік не може бути вичерпним, а будь-яка типологія може бути недосконалою, проте наша, ймовірно, дозволяє деталізувати дослідження українського «героїчного» кіно. Тематичні блоки, виділені за цими критеріями, дозволяють виділити певні типи «носіїв героїзму» та порівняти «героїчні» фільми між собою за окремим критерієм. В цілому застосування такої методики морфологічного аналізу дозволяє сформувати більш цілісне уявлення про явище українського «героїчного» кіно першої чверті XXI ст. в цілому.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що на основі критеріїв типологізації визначено певні типи героїв, через які розкриваються прояви героїчної поведінки в українському кіно часів російсько-української війни. Водночас зазначається, що перелік таких типів «носіїв героїзму» не може бути вичерпним, а будь-яка типологія може бути недосконалою, але дозволяє деталізува-

ти дослідження українського «героїчного» кінематографа.

Зрозуміло, що обсяг статті не може вмістити аналіз проявів «героїчного» кінематографа та його художньо-естетичних особливостей на рівні художньої форми (стилістичні прояви цього явища, способи, специфіка виражальних засобів, мотивація головних персонажів, наявність художніх новацій у висвітленні теми героїзму тощо). Такий аналіз може стати перспективною метою для продовження дослідження зазначеної проблеми.

Окремим перспективним напрямом подальших досліджень є існування «героїчного» кінематографа України часів російсько-української війни на формотворчому рівні, який дозволить виявити основні морфеми, якими описуються певні типи героїв.

Список посилань

- Алфьоров, М. (2023). «Героїчний» кінематограф у мистецтвознавчому дискурсі: концептосфера. *Культура України*, 82, 53–58. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.06>
- Брюховецька, Л. (2014). *Найцікавіша історія в Європі: екранні версії*. Задруга.
- Брюховецька, Л. (2022). Кіноверсії російсько-української війни на Донбасі. В Л. Брюховецька (Упоряд. & Ред.), *Енергія відродження. Українське кіно, 2014–2020* (с. 18–36). Редакція журналу «Кіно-театр», Освіта України.
- Горпенко, В. (2013). Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв (німе кіно). *Стратегії дослідження екранних медіа*, 7, 73–124.
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Фенікс.
- Зубавіна, І. (2022а). Актуалізація архетипу дівовоїтельки в кінематографі України початку ХХІ століття. *Сучасне мистецтво*, 18, 19–26. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269658>
- Зубавіна, І. (2022b). Ціннісно-сміслові домінанти часу в концепт-образі Матері (на матеріалі кінематографу України). *Екранні мистецтва*, 31, 11–29. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267518>
- Мельник, Р. (2024, 31 липня). *Режисерка Катерина Стрельченко відмовилась від створення фільму «Митці в окопах». Замовниця вимагає надати їй відзняті матеріали*. Детектор медіа. <https://is.gd/oHeHG4>
- Правило, І. (2023). Вибір жанрів та форм аудіовізуального мистецтва для фіксації та художнього переосмислення тем воєнного часу. *Культура України*, 82, 44–52. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.05>
- Тимошенко, А. (2024а). Образ героя в сучасному українському кінематографі. Інтерв'ю з Дмитром

Сухолитим-Собчуком. *Українські культурологічні студії*, 1(14), 103–107. [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).16](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).16)

- Тимошенко, А. (2024b). Трансформація образу героя у візуальних практиках в українській культурі під впливом російсько-української війни. *Питання культурології*, 44, 158–171. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.44.2024.318740>
- Тримбач, С. В. (2013). Кіномистецтво. В *Енциклопедія сучасної України* (с. 191–199). Преса України.
- Cohen, R. (1986). History and genre. *New Literary History*, 17(2), 203–218.
- Mulvey, L. (2006). *Visual pleasure and narrative cinema*. Ed. Grin Verlag.
- Taylor, M. (2003). *The Vietnam war in history, literature and film*. Edinburgh University Press.
- Turek, F., & Turek, Z. (2022). *Hollywood heroes: How your favorite movies reveal god*. NavPress.

References

- Alforov, M. (2023). "Heroichnyi" kinematohraf u mystetstvoznachomu dyskursi: Kontseptosfera ["Heroic" cinematography in art criticism discourse: Conceptosphere]. *Culture of Ukraine*, 82, 53–58. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.06> [in Ukrainian].
- Briukhovetska, L. (2014). *Naitsikavisha istoriia v Yevropi: Ekranni versii* [The most interesting story in Europe: Screen versions]. Zadruga [in Ukrainian].
- Briukhovetska, L. (2022). Kinoversii rosiisko-ukrainskoi viiny na Donbasi [Film versions of the Russian-Ukrainian war in Donbas]. In L. Briukhovetska (Comp. & Ed.), *Enerhiia vidrozhennia. Ukrainske kino, 2014–2020* [The energy of revival. Ukrainian cinema, 2014–2020] (pp. 18–36). Redaktsiia zhurnal "Kino-teatr"; Osvita Ukrainy [in Ukrainian].
- Cohen, R. (1986). History and Genre. *New Literary History*, 17(2), 203–218 [in English].
- Horpenko, V. (2013). Istorychna dynamika terminolohii suchasnykh ekrannykh mystetstv (nime kino) [Historical dynamics of the terminology of modern screen arts (silent cinema)]. *Stratehii doslidzhennia ekrannykh media*, 7, 73–124 [in Ukrainian].
- Mulvey, L. (2006). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Ed. Grin Verlag [in English].
- Melnyk, R. (2024, July 31). *Rezhyserka Kateryna Strelchenko vidmovylyas vid stvorennia filmu "Myttsy v okopakh". Zamovnytsia vymahaie nadaty yii vidzniati materialy* [Director Kateryna Strelchenko refused to make the film "Artists in the Trenches". The customer demands to provide her with the filmed materials]. Detektor media. <https://is.gd/oHeHG4> [in Ukrainian].
- Pravylo, I. (2023). Vybir zhanriv ta form audiovizualnoho mystetstva dlia fiksatsii ta khudozhnoho pereosmyslennia tem voiennoho chasu [The selection of genres and

- forms in audiovisual art for the recording and artistic reinterpretation of wartime themes]. *Culture of Ukraine*, 82, 44–52. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.05> [in Ukrainian].
- Taylor, M. (2003). *The Vietnam war in history, literature and film*. Edinburgh University Press [in English].
- Trymbach, S. V. (2013). Kinomystetstvo [Cinema art]. In *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine] (pp. 191–199). Presa Ukrainy [in Ukrainian].
- Turek, F., & Turek, Z. (2022). *Hollywood heroes: How your favorite movies reveal god*. NavPress [in English].
- Tymoshenko, A. (2024a). Obraz heroia v suchasnomu ukrainskomu kinematohrafi. Interviu z Dmytrom Sukholytkym-Sobchukom [The image of the hero in modern Ukrainian cinema. Interview with Dmytro Sukholytkyi-Sobchuk]. *Ukrainian Cultural Studies*, 1(14), 103–107. [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).16](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).16) [in Ukrainian].
- Tymoshenko, A. (2024b). Transformatsiia obrazu heroia u vizualnykh praktykakh v ukrainskii kulturi pid vplyvom rosiisko-ukrainskoi viiny [Transformation of the hero image in visual practices in the Ukrainian culture under the influence of the Russian-Ukrainian war]. *Issues in Cultural Studies*, 44, 158–171. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.44.2024.318740> [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2007). *Kinematohraf nezalezhnoi Ukrainy: Tendentsii, filmy, postati* [Cinematography of independent Ukraine: Trends, films, figures]. Feniks [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2022a). Aktualizatsiia arkhetypu divy-voitelky v kinematohrafi Ukrainy pochatku XXI stolittia [Actualization of the warrior maiden archetype in Ukrainian cinema of the beginning of the 21st century]. *Contemporary Art*, 18, 19–26. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269658> [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2022b). Tsinnisno-smyslovi dominanty chasu v kontsept-obrazi Materi (na materiali kinematohrafu Ukrainy) [Value-semantic dominants of time in the Mother concept-image (on the material of the cinematography of Ukraine)]. *Ekranni mystetstva*, 31, 11–29. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267518> [in Ukrainian].

Typology of Ukrainian “Heroic” Cinematograph (2014–2024): Morphological and Thematic Aspect

Mykyta Alforov

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is a typological analysis of the “heroic” cinematograph during the Russian-Ukrainian war based on the allocation of certain morphological and thematic criteria. “Heroic” cinematograph is viewed as cinema in which a central character is a human who demonstrates heroic deeds, special attitude towards his country, that is, a person with the features of a hero. **Results.** The morphological and thematic approach to the study allowed to determine main criteria for typologising the “heroic” cinematograph of Ukraine during the Russian-Ukrainian war. The thematic typology of modern Ukrainian “heroic” cinema art in times of the Russian-Ukrainian war is based on the following criteria: 1) chronological and territorial criterion; 2) gender criterion; 3) criterion of ideological and political context; 4) criterion of emotional influence on the audience, etc. *The scientific novelty* of this study lies in the fact that certain types of heroes are identified based on the typology criteria. As a result, manifestations of heroic behaviour are revealed in Ukrainian cinematograph during the Russian-Ukrainian war. At the same time, it is noted that the list of such types of “bearers of heroism” cannot be exhaustive, and any typology can be imperfect. Still, it provides a detailed study of Ukrainian “heroic” cinematograph. **Conclusions.** The article offers a nomenclature of thematic blocks of Ukrainian “heroic” cinematograph according to the following criteria: The article proposes a nomenclature of thematic blocks of Ukrainian “heroic” cinema according to the following criteria: 1) chronological and territorial criterion; 2) criterion of a hero’s type through which manifestations of heroic behaviour are revealed; 3) gender criterion; 4) motivational criterion; 5) criterion of ideological and political context; 6) criterion of emotional influence on the audience. Among the identified types of heroes are the following ones: public activist, volunteer, professional military, artist-defender, woman-defender, rescuer, ordinary person, et al. The results obtained during this research allow to further studying both different types of heroes and means of artistic screen expression by

which these types are created on the material of documentary and playing Ukrainian “heroic” cinematograph during the Russian-Ukrainian war. The use of the morphological and thematic approach to the typology of Ukrainian “heroic” cinematograph gives an opportunity to set out the components of its works during the art history analysis. A separate promising direction for further research is studying the existence of a “heroic” cinematograph of Ukraine in the times of the Russian-Ukrainian war at the form grounding level, which will allow to identify main morphemes by which certain types of heroes are described.

Keywords: Ukrainian cinematograph; typology; morphological and thematic approach; hero; heroism

Відомості про автора

Микита Алфьоров, аспірант, Харківська державна академія дизайну та мистецтв, Харків, Україна,
ORCID iD: 0009-0008-5037-7638, e-mail: alferov.nikita@gmail.com

Information about the author

Mykyta Alforov, PhD Student, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine,
ORCID iD: 0009-0008-5037-7638, e-mail: alferov.nikita@gmail.com



Звук і музика в кіно: емоційний вплив на аудиторію у світлі проблеми інтерактивності

Владислав Карашук

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — крізь призму проблеми інтерактивності з'ясувати особливості та інструменти впливу звуку й музики в кіно на емоції глядацької аудиторії. *Результати дослідження.* У статті наголошується, що здатність звуку й музики впливати на емоційні та когнітивні процеси визначає необхідність звукового супроводу будь-якого аудіовізуального твору, особливо кіно. Звуки й музика створюють відповідну атмосферу та емоційний настрій аудиторії, залишаючись фундаментальним складником виробництва кінофільмів, взявши на себе провідну роль у досвіді перегляду їх аудиторією, адже саме звук має здатність створювати мультисенсорний досвід, що посилює загальний вплив візуального зображення. *Наукова новизна* полягає в окресленні аспектів дослідження проблем інтерактивності в контексті загального синтезу мистецтв і галузей знань та взаємозв'язку між музикою і звуками в кіномистецтві та емоціями глядачів. *Висновки.* Особливості та інструменти впливу звуку й музики в кіно на емоції глядацької аудиторії тісно пов'язані з проблемами інтерактивності. Звук і музика мають суттєвий вплив на мозок і тіло людини, стимулюючи когнітивні, фізіологічні та біохімічні процеси, створюючи відповідний емоційний стан і забезпечуючи творчий діалог глядачів із твором кіномистецтва; вони відіграють важливу роль у створенні відповідної атмосфери, передаванні сенсу й посиленні емоційного впливу аудіовізуального твору на аудиторію. Звуковий дизайн кіно допомагає створити багатовимірний емоційний досвід, що підсилює візуальне сприйняття та максимально занурює глядача у світ фільму. Ретельно підбираючи звукові елементи й маніпулюючи ними, можна викликати певні емоції, створюючи більш захопливий і вражаючий досвід для аудиторії. Саундтрек, звукові ефекти, діалоги, паузи визначають глядацьке сприйняття сцен, настроїв фільму та його персонажів. Звук і музика, що лунають за кадром, відіграють вирішальну роль у досвіді перегляду фільму. Фактично звуковий супровід у кінофільмі — це емоційна підказка, яка дає змогу правильно інтерпретувати та покращити розуміння візуальної історії завдяки емоційному підсиленню подій, що відбуваються на екрані.

Ключові слова: кіномистецтво; звук; музика; кіно; фільм; емоції; творчий діалог; глядацька аудиторія

Для цитування

Карашук, В. (2025). Звук і музика в кіно: емоційний вплив на аудиторію у світлі проблеми інтерактивності.

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство, 52, 36–43. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334036>

Вступ

Проблеми інтерактивності в історії взаємо-впливів різних видів мистецтва (література, живопис, музика, кіно та ін.), що спостерігаються в контексті загального синтезу мистецтв, та різних галузей знань дедалі більше привертають до себе увагу науковців. Взаємодія музики з кіномистецтвом — основа емоційного впливу кіно на глядацьку аудиторію.

Відомо, що звуки й музика мають здатність впливати на життя людини, викликаючи приємні або неприємні емоції. Музика — це результат комбінації звуків. У китайській мові слово «музика» складається з двох ідеограм (音樂), які означають «насолоджуватися звуком» (Fernández Lozano, 2021). У Стародавньому Єгипті ієрогліфічні знаки, які передавали на письмі слово «музика», були ідентичні тим, які передавали слова, що характеризують стан радості та благополуччя (Fernández Lozano, 2021).

Врахування здатності звуку й музики впливати на емоційні та когнітивні процеси багато в чому визначає потребу в звуковому супроводі будь-якого аудіовізуального твору, незалежно від мети його презентації — для розваг, навчання, передавання повідомлення тощо. Найбільш активно здатність звуку й музики впливати на емоції реципієнтів використовується в одному з найпопулярніших аудіовізуальних мистецтв — кіно. Використання музики й звуків для створення відповідної атмосфери та емоційного настрою аудиторії є ефективною практикою, що продовжує залишатися фундаментальним складником виробництва кінофільмів. Актуальність кіномистецтва з роками лише зростає, що, своєю чергою, потребує постійного моніторингу впливу звуку й музики на емоції та настрої глядачів.

Аналіз попередніх досліджень. Зарубіжні напрацювання впливу звуків та музики на емоції представлені і статтями, і вагомими дослідницькими проєктами. Так, І. Москера (Mosquera Cabrega, 2013) зосереджується на вивченні музики як психологічного явища та її ролі в розвитку емоційних переживань — позитивних і негативних. В. Мальдонадо Нейра (Maldonado Neira, 2021) вивчає вплив музики на вираження людських емоцій та ідентичності музичних жанрів, а також людські емоції в контексті зв'язку з музикою.

Безпосередньо музиці в кіно присвячене дослідження А. д'Артеней (d'Artenay, 2019), у якому автор аналізує використання музичного супроводу як засобу підкріплення візуальної розповіді з метою впливу на емоції та реакцію аудиторії в контексті кіно і візуальних медіа. А.-Дж. Коен (Cohen, 2010) аналізує внесок музики в сприйняття кінофільму, зокрема емоційні явища, викликані музикою в контексті кіно, а також вагому роль музики в інтерфейсі художніх і нехудожніх елементів фільму.

Українські дослідники з різних галузей наукового знання останніми роками також активно звертаються до дослідження зв'язку між звуками, музикою та емоціями. Р. Добровольська (2023), вказуючи на нерозривний зв'язок звуку та емоцій, аналізує історію становлення музикотерапії у Великій Британії та США, що передбачає використання музики в терапевтичних цілях для набуття досвіду музичного сприймання й самовираження. Ю. Фурдуй, І. Гутнік та О. Поддубна (2023) оцінюють вплив звуку низькочастотного камертону на суб'єктивне відчуття психоемоційного (настрій, активність) та фізичного стану (самопочуття) в молоді. Результати проведеного дослідження продемонстрували стимулюючий (самопочуття, настрої) ефект низькочастотного звуку (Фурдуй

та ін., 2023). Б. Гавриш та О. Тимченко (Havrysh & Tymchenko, 2022) досліджують емоції, які є результатом впливу звуку на людину. Авторами описана емоційна модель на основі дискретної теорії емоцій, конкретизовані категорії емоцій для подальшого використання в експерименті для емоційного оцінювання звуків.

Утім, можна констатувати недостатність напрацювань українськими вченими — дослідниками кіномистецтва в аспекті взаємозв'язку звуків, музики та емоцій, що й вплинуло на вибір теми статті.

Мета статті — у світлі проблеми інтерактивності з'ясувати особливості та інструменти впливу звуку й музики в кіно на емоції глядацької аудиторії.

Результати дослідження

У ході дослідження виявлено широкий спектр аспектів розгляду означеної проблеми в сучасній науці. Найбільші досягнення у вивченні проблем інтерактивності, з'ясуванні особливостей та інструментів впливу одних видів мистецтва на інші (як-от: літератури на кіно), спостерігається серед літературознавців (Л. Генералюк, А. Гурбанська, Г. Клочек, В. Кондрашов, Т. Яровенко та ін.) У середовищі мистецтвознавців та представників інших галузей науки тема впливу звуку й музики в кіно на емоції глядачів ще не набула належної уваги. Заради об'єктивності досліджень варто визнати період «внутрішньоутробного розвитку кіно, його поступового визрівання в лоні старших мистецтв» (Генералюк, 2008, с. 6), на чому наголошує Г. Клочек (2012), водночас закликаючи оцінити відкриття Л. Генералюк «кінематографізму» Т. Шевченка «як певний і вельми значущий прорив в осмисленні поетики» митця (Генералюк, 2008, с. 6).

У цьому зв'язку важливо зазначити: використання звуку й музики українським кінематографом посприяло його піднесенню на вищий художній, національно-ментальний, інтелектуально-психологічний, морально-етичний та філософський рівень, що особливо засвідчує українська кінопродукція доби поетичного кіно та певного часу після «хрущовської відлиги», створена, зокрема, на кіностудії імені О. Довженка. Має рацію С. Тримбач (2023): «Кіностудія імені Довженка впродовж 1960-х років мала саме студійний статус, тобто там поєднувалися власне виробничі, з одного боку, і творчо-експериментальні, власне студійні процеси, з другого» (с. 142). Так, у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1965), для якого характерна міфологізація реального побуту й життя Гуцульщини, на протигагу словесно-

му засиллю ідеологічних догм, у кінематографічному вираженні національної самобутності героїв домінують дух творчої свободи, звуки природи та музика і в часопросторі студійного комплексу, і в гуцульських селах та Карпатських горах, що й вивело цей кінотвір у розряд світових шедеврів.

Стосовно з'ясування особливостей та інструментів впливу звуку й музики в кіно на емоції глядачів варто зазначити, що емоційно найпотужніше почуття, яке слугує найбільшим джерелом емоцій, — це слух. Недарма, починаючи з п'ятого місяця вагітності, дитина реагує на музичні подразники і дуже чутлива до почуттів, які викликають у матері звуки (*Múltiples beneficios de la música*, 2018).

«Фізичними носіями сигналів, що доносяться до органів слуху, є акустичні (звукові) хвилі — механічні хвилі, які поширюються в повітрі і сприймаються слуховими органами» (Navrysh & Tymchenko, 2022, р. 61). Тобто звук — це фактично хвиля тиску, яка поширюється в повітрі, а частота звукової хвилі визначає її висоту. Чим нижча частота, тим глибший звук. Басові частоти зазвичай коливаються від 20 до 250 Гц, а вищі частоти (наприклад, голоси людей та мелодії) належать до діапазону від 250 до 20 000 Гц (Стасько та ін., 2010).

Емоційна інформація, як наголошують Б. Гавриш та О. Тимченко, існує у будь-якому звуці: людській мові, музичних творах, звуках довкілля, включаючи звуки діяльності людини, тварин, механізми або природні явища (дощ, вітер та ін.), тому людина налаштована на постійну зміну акустичного середовища (Navrysh & Tymchenko, 2022, р. 62).

Під час прослуховування різних звуків активуються ділянки мозку, пов'язані з відповідними емоціями. Коли людина слухає приємну музику, в організмі продукуються певні хімічні речовини, які впливають на центральну нервову систему. Стимулюється виробництво нейромедіаторів (дофаміну, окситоцину, ендорфінів), що сприяє відчуттю радості та оптимізму. Також генеруються альфа-хвилі мозку, пов'язані зі станом фізичного та розумового розслаблення.

Звуки можуть викликати тривогу, тому стимулюючи музика підвищує фізіологічну та психологічну активацію, посилюючи занепокоєння та емоційні реакції. І навпаки — седативна музика зменшує ці реакції.

Така адаптивна цінність музики для фізичного та психічного здоров'я стала основою музичної терапії. У другій половині 40-х років ХХ ст. представники Віденської школи (І. Альтшулер, В. ван де Волл, Е. Тайер Гастон) популяризували

музикотерапію як ефективний метод лікування, сприяли визнанню спеціальності як рівноцінної серед медичних, започаткували відповідні програми для музикотерапевтичної освіти (Добровольська, 2023).

Директор першого тренінгу з музичної терапії у Канзаському університеті Е. Тайер Гастон, а також І. Альтшулер виділили модифікації на рівні настрою залежно від прослуханої музики: спілкування та вираження емоційних станів, сприяння вираженню глибоких емоцій, зміна настрою, стимулювання емоцій і почуттів, пов'язаних із певними ситуаціями (Добровольська, 2023).

Описані випадки, коли пацієнти з ураженням головного мозку, що призвело до глибоких змін у сприйнятті ритму, тону та мелодії, були в змозі сприймати емоційну складову музики. Звук може стимулювати відповідь таламуса навіть якщо на свідомому рівні не відбувається жодних змін, а структури мозку, які обробляють емоції, еквівалентні тим, які обробляють музику (Bonnin & Ballarini, 2020). Це свідчить про безпосередній зв'язок між звуком та емоціями, які, крім того, опрацьовуються підсвідомо.

Також прослуховування музики викликає емоційний катарсис, не виражений вербально. Механізми мелодії та ритму діють як попереднє задоволення, стимулюючи фантазії, щоб підкупити механізми захисту з метою вивільнення емоцій і розслаблення, що дає змогу вільно виражати себе (Pomar Vázquez, 2024).

Здатність звуків впливати на емоції глядача активно використовують у аудіовізуальному мистецтві, особливо в кіно. Дослідники вважають звук одним із найсильніших джерел емоцій у кінофільмі, наголошуючи, що сенс фільму є продуктом взаємодії різних елементів, засобів і ресурсів, використаних для побудови кінооб'єкта, в тому числі звуків (Moniz, 2017, р. 85).

Спочатку основне завдання музики передбачало лише технічне маскуванню шуму проєктора (Cohen, 2010, р. 881). Утім, пройшовши неймовірно довгий шлях, кіномузика взяла на себе провідну роль у сучасному досвіді перегляду кіно аудиторією. Адже саме звук має здатність створювати мультисенсорний досвід, що посилює загальний вплив візуального зображення. Тому основною метою усіх звуків в кіно стало не лише передавання емоцій, а й формування атмосфери для глибокого впливу на глядача. Так, у фільмі І. Миколайчука «Вавилон ХХ» (1979), поставленим за романом В. Земляка «Лебедина зграя», «перед глядачем постає різкий статичний контраст двох сцен (бідність — багатство): 1) утомлена жінка несе на собі сніп, біля неї мала дитина з в'язанкою дров, тра-

гічність зображуваного посилює важке дихання жінки й церковні дзвони; 2) чоловік на возі, який тягнуть два кремезні воли, звуковим супроводом є їхнє ревіння» (Ткаченко & Шуляк, 2023, с. 118).

До основних складників звукового супроводу кінофільму можна віднести: саундтрек (музику в кіно), звукові ефекти, діалоги, паузи (тишу).

Саундтрек, або музика в кіно визначають емоційне тло конкретної сцени або всього фільму. З їхньою допомогою можна передати почуття спокою, радості, люті, ненависті й ін. Тривожна музика може підсилювати напругу під час страшної сцени, а ніжна мелодія — створювати відчуття романтики.

Різні звукові характеристики, такі як висота, гучність, тембр, здатні викликати різні емоції та асоціації. Наприклад, високі частоти часто асоціюються з тривогою, а низькі — зі спокоєм (Holman, 2018). Відтак музика до фільму може викликати емоції, пов'язані з різними параметрами її музичної структури, серед яких ритм, мелодія, гармонія, тон, тональність, гучність, тиша.

Ритм є фізичною стимуляцією, яка безпосередньо впливає на фізичне тіло. Повільні ритми викликають спокій, а швидкі спонукають до руху. Загалом весела музика має швидкий темп, а сумна — повільний. Нерегулярний ритм викликає радість і стимулює, тоді як монотонний може викликати почуття смутку. Повільний, мелодійний саундтрек може створити відчуття елегантності та вишуканості, тоді як швидкий, енергійний ритм може викликати хвилювання та тривожні очікування.

Гармонійна музика дає відчуття рівноваги та спокою. Якщо музика дисонує, виникає почуття дратівливості, тривоги. Весела музика містить велику кількість гармонійних звуків, на відміну від сумної.

Високі звуки стимулюють, діючи переважно на нервову систему та м'язові контрактири, пов'язані зі сприйняттям радості.

Низькочастотні звуки в басовому діапазоні безпосередньо впливають на наші емоції завдяки тому, як наш мозок їх інтерпретує. Низькі ноти при низькій гучності — це звуки, які спонукають нас до повільних рухів або стану безтурботності, спокою або роздумів, вони мають заспокійливий, обнадійливий ефект. Недарма «використання камертону з низькою частотою коливань є ваговою складовою біоакустичної терапії та звукової психотерапії» (Фурдуй та ін., 2023, с. 280). Гуркітливі вібрації, які резонують у тілі, при високій гучності проникають глибоко в тіло, активуючи симпатичну нервову систему. Це викликає викид адреналіну, підвищене збудження, прискорене

серцебиття та прилив енергії. Не дивно, що гучна музика з басами часто асоціюється з інтенсивними емоціями та відчуттям ейфорії.

Викликають ейфوریю й мажорні тональності, сповнюючи відчуттям щастя, а меланхолію чи смуток викликають мінорні.

Варто ще раз підкреслити, що найбільше на інтерпретацію мозком звуку впливає гучність, вона навіть може маскувати та скасовувати попередні ефекти. Загалом висока гучність або інтенсивність, не перевищуючи певних меж, викликає відчуття радості. Низька гучність створює простори більшої інтимності та спокою, а низькі ноти на високій гучності викликають почуття страху або небезпеки.

Така здатність звуків виходить з їхньої можливості стимулювати емоції, коли це необхідно для виживання. Саме в такому контексті можна зрозуміти суттєвий соціальний компонент звуку, який сприяє синхронізації настрою на колективних заходах, як, наприклад, у випадку військової чи релігійної музики. «Масові бойові крики, барабанний бій пригнічують противника. Сирени літаків-штурмовиків та бомбардувальників викликають у нього жах, бажання втекти. Тепер цьому знайдене пояснення: гучні звуки збуджують людину, сприяють надходженню в кров великої кількості гормонів, зокрема адреналіну, внаслідок чого виникає відчуття небезпеки, страху» (Havrysh & Tymchenko, 2022).

Крім того, музика є засобом співпереживання. Наприклад, при прослуховуванні музики разом аудиторія наче живе в рамках однієї мелодії, артикулює один текст, рухається в одному ритмі звук за звуком, через постійне сприйняття іншого, докладаючи зусиль, щоб залишатися єдиним цілим. Її дії синхронізовані в часі, тіла резонують з однаковими вібраціями, увага прикута до одного центру, думки єдині. Творчий діалог такого типу спостерігається у сценах смерті й сороміцького танцю Мальви та Фабіяна під "волоську мелодію" (фільм «Вавилон XX»), у якій органічно переплівається мелос різних народів.

Звук настільки потужний інструмент, що навіть його відсутність здатна викликати певні емоційні та/або когнітивні реакції. Інколи відсутність звуку у певних епізодах фільму (пауза, мовчання) може бути настільки ж ефективною, як і музика чи звукові ефекти. Під час звукової паузи у аудиторії підвищується увага, може виникнути страх, здивування тощо. Мовчання може підкреслити драматичний момент або створити напруженість, коли глядач очікує, що щось станеться. Для створення ефекту очікування часто використовують поступове підвищення низьких частот аж до затухання

звуку, що створює відчуття хвилювання серед глядачів. Контраст із тишею, падіння низьких частот на короткий момент паузи або зниження низьких частот підсилює ефект дропу і дає змогу аудиторії повною мірою відчувати сильні емоції.

Тому не дивно, що автори саундтреків використовують ці структурні елементи музики для передачі конкретних емоцій у фільмі. Моніс взагалі вважає, що музична композиція для кіно повинна розглядатися як інструмент вираження та створення емоції через здатність маніпулювати такими елементами, як гармонія, ритм, мелодія, тембр і/або тональність (Moniz, 2017, р. 86).

Водночас музика не лише один із найефективніших елементів передачі та вираження емоцій, вона по-своєму передає всі атрибути історії, яка розповідається у фільмі, створюючи зв'язки, які не обов'язково відображаються словами та/чи зображеннями.

З когнітивної точки зору емоції безпосередньо залежать від попереднього досвіду людини, а також від асоціацій, пов'язаних з емоційною стимуляцією та ситуаціями, в яких звук був представлений. Звуки наче сприяють запам'ятовуванню минулого досвіду та ситуацій, і ці спогади позитивно чи негативно впливають на настрій. Тобто спогад, який викликає мелодія, проковує асоціацію з іншими спогадами тієї ж емоційної валентності (позитивної чи негативної). Тому музику можна вважати потужним стимулятором для зміни настрою. Відтак повторювані музичні теми або звуки, пов'язані з конкретними персонажами або подіями на екрані, можуть підсилювати емоційний зв'язок глядача з цими елементами фільму, викликаючи певні емоції кожного разу, коли вони з'являються. Наприклад, використання ностальгічних мелодій або знайомих звуків може викликати відчуття комфорту та знайомства, формуючи емоційну прив'язаність до образу. Так, використовуючи звуки, які резонують з емоціями аудиторії, можна встановити міцний зв'язок між героєм фільму і глядачами.

Важливу роль у кіно відіграють різні звукові ефекти. Реалістичні або стилізовані звуки додають фільму глибину та текстуру. Звук вибуху може бути зроблений гучнішим та більш агресивним для підсилення відчуття небезпеки. Звукові ефекти також можуть бути використані для посилення емоційних реакцій персонажів.

Допомагає створити в аудиторії відчуття повної присутності використання просторового звуку. Звук наче переміщується разом з дією на екрані. Недарма свого часу була популярною розробка проєкційних екранів із здатністю проникнення звуку. Рупори динаміків розташовувалися

безпосередньо за екраном, щоб підсилити ілюзію, що звук виходить із плівки (Buhler et al., 2010, р. 312). Це дає змогу глядачеві відчувати себе всередині сцени, підсилює емоційний вплив.

Загальновідомо, що відтінки голосу можуть відображати емоційний стан людини. Тон голосу, інтонація та тембр акторів можуть сильно впливати на сприйняття персонажів та їхніх емоцій під час діалогів. Наприклад, шепіт може передавати інтимність або страх, а гучний голос — гнів чи авторитет.

Крім того, синхронізуючи звукові сигнали з рухами акторів, їхнім діалогом чи світловими ефектами, можна створити цілісне сенсорне відчуття, що сприяє запам'ятовуванню фільму чи окремої сцени.

Висновки

Отже, особливості та інструменти впливу звуку й музики в кіно на емоції глядацької аудиторії тісно пов'язані з проблемами інтерактивності. Звук і музика мають суттєвий вплив на мозок і тіло людини, стимулюючи когнітивні, фізіологічні та біохімічні процеси, створюючи відповідний емоційний стан і забезпечуючи творчий діалог глядачів із твором кіномистецтва; вони відіграють важливу роль у створенні відповідної атмосфери, передаванні сенсу й посиленні емоційного впливу аудіовізуального твору на аудиторію.

Звуковий дизайн кіно допомагає створити багатовимірний емоційний досвід, що підсилює візуальне сприйняття та максимально занурює глядача у світ фільму. Ретельно підбираючи звукові елементи та маніпулюючи ними, можна викликати певні емоції, створюючи більш захоплюючий і вражаючий досвід для аудиторії.

Саундтрек, звукові ефекти, діалоги, паузи відіграють головну роль у тому, як глядач сприймає сцени, настрої фільму та його персонажів. Тому музика відіграє вирішальну роль у досвіді перегляду фільму, це не просто музика, яка випадково лунає за кадром. Фактично звуковий супровід у кінофільмі — це емоційна підказка, яка дає змогу правильно інтерпретувати й покращити розуміння візуальної історії завдяки емоційному підсиленню подій, що відбуваються на екрані.

Наукова новизна статті полягає в окресленні аспектів дослідження проблем інтерактивності в контексті загального синтезу мистецтв і галузей знань та взаємозв'язку між емоціями, музикою і звуками в кіномистецтві.

Перспективи подальших досліджень визначаються потребою в аналізі творчих діалогів сценаристів і режисерів знакових українських фільмів,

які справляють найбільший емоційний вплив на глядацьку аудиторію.

Список посилань

- Генералюк, Л. (2008). *Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва*. Наукова думка.
- Добровольська, Р. (2023). Історико-філософські основи феномену музичної терапії у Великобританії та США. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 60(1), 296–300. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-44>
- Клочек, Г. (2012). «Кінематографізм» Тараса Шевченка в контексті інтерактивних стосунків літератури й кіно. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*, 110, 3–15. <https://core.ac.uk/download/pdf/53035666.pdf>
- Стасько, Г. Є., Шуляр, О. Д., Сливоцький, М. Ю., Стефанюк, М. П., Молодій, О. Р., Попелюк, М. В., & Жеребецька, І. І. (2010). *Голос людини та вокальна робота з ним*. Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Ткаченко, А., & Шуляк, М. (2023). Творчий діалог митців: В. Земляк – І. Миколайчук; В. Земляк – В. Денисенко: на матеріалі фільмів «Вавилон ХХ» і «Совість». *Літературознавчі студії*, 1(64), 115–123.
- Тримбач, С. (2023). Василь Земляк і літературно-мистецький побут Києва 1960–70-х років. *Літературознавчі студії*, 1(64), 137–147.
- Фурдуй, Ю., Гутнік, І., & Поддубна, О. (2023). Дослідження впливу звуку низькочастотних камертонів на суб'єктивне відчуття психо-емоційного та фізичного стану у здорових молодих людей. В *Modern directions and movements in science* [Матеріали конференції] (№ 150, с. 280–283). InterConf. <https://archive.interconf.center/index.php/conference-proceeding/article/view/2983>
- Bonnin, J. E., & Ballarini, F. (2020, November 19). *¿Qué ocurre en nuestro cerebro cuando escuchamos o tocamos música?* Chequeado. <https://chequeado.com/el-explicador/que-ocurre-en-nuestro-cerebro-cuando-escuchamos-o-tocamos-musica/>
- Buhler, J., Neumeyer, D., & Deemer, R. (2010). *Hearing the movies: Music and sound in film history*. Oxford University Press.
- Cohen, A. J. (2010). Music as a source of emotion in film. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (pp. 879–902). Oxford University Press.
- d'Artenay, A. (2019). *The influence of film music on emotion* [Master's Theses, California State University].
- Fernández Lozano, M. (2021). *Expresión Corporal y emociones en el aula de música del siglo XXI* [Degree Project, Universidad de Cádiz]. <https://is.gd/jNW9Ls>

- Havrysh, B., & Tymchenko, O. (2022). Creating a model of the influence of sounds on the emotional state of man. *Computer Systems and Information Technologies*, 3, 61–64. <https://doi.org/10.31891/csit-2022-3-8>
- Holman, T. (2018). *Sound for film and television* (3rd ed.). Routledge.
- Maldonado Neira, V. (2020/2021). *La música como expresión emocional y cultural*. Universidad Pontificia. <https://repositorio.comillas.edu/rest/bitstreams/432269/retrieve>
- Moniz, J.-M.-C. (2017). *Significação musical em cinema: teorias e contextos* [PhD Dissertation, Universidade de Lisboa].
- Mosquera Cabrera, I. (2013). Influencia de la música en las emociones. *Realitas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, 1(2), 34–38.
- Múltiples beneficios de la música durante el embarazo tanto para la madre como para el futuro bebé....* (2018, March 30). Academia Miralbuena. <https://academiamiralbuena.com/multiples-beneficios-de-la-musica-durante-el-embarazo-tanto-para-la-madre-como-para-el-futuro-bebe/>
- Pomar Vásquez, M. D. P. (2024). *Catarsis. La música como herramienta terapéutica* [PhD Dissertation, Universidad Bogotá-Colombia].

References

- Bonnin, J. E., & Ballarini, F. (2020, November 19). *¿Qué ocurre en nuestro cerebro cuando escuchamos o tocamos música?* [What happens in our brain when we listen to or play music?]. Chequeado. <https://chequeado.com/el-explicador/que-ocurre-en-nuestro-cerebro-cuando-escuchamos-o-tocamos-musica/> [in Spanish].
- Buhler, J., Neumeyer, D., & Deemer, R. (2010). *Hearing the movies: Music and sound in film history*. Oxford University Press [in English].
- Cohen, A. J. (2010). Music as a source of emotion in film. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (pp. 879–902). Oxford University Press [in English].
- d'Artenay, A. (2019). *The influence of film music on emotion* [Master's Theses, California State University] [in English].
- Dobrovolska, R. (2023). Istoryko-filosofski osnovy fenomenu muzychnoi terapii u Velykobrytanii ta SshA [Historical and philosophical foundations of the phenomenon of music therapy in Great Britain and the USA]. *Humanities Science Current Issues*, 60(1), 296–300. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-44> [in Ukrainian].
- Fernández Lozano, M. (2021). *Expresión Corporal y emociones en el aula de música del siglo XXI* [Body expression and emotions in the 21st century music classroom] [Degree Project, Universidad de Cádiz]. <https://is.gd/jNW9Ls> [in Spanish].

- Furdui, Yu., Hutnik, I., & Poddubna, O. (2023). Doslidzhennia vplyvu zvuku nyzkochastotnykh kamertoniv na subiektyvne vidchuttia psykho-emotsiinoho ta fizychnoho stanu u zdorovykh molodykh liudei [Research on the influence of the sound of low-frequency tuning forks on the subjective feeling of psycho-emotional and physical state in healthy young people]. In *Modern directions and movements in science* [Conference proceedings] (№ 150, pp. 280–283). InterConf. <https://archive.interconf.center/index.php/conference-proceeding/article/view/2983> [in Ukrainian].
- Havrysh, B., & Tymchenko, O. (2022). Creating a model of the influence of sounds on the emotional state of man. *Computer Systems and Information Technologies*, 3, 61–64. <https://doi.org/10.31891/csit-2022-3-8> [in English].
- Heneraliuk, L. (2008). *Universalizm Shevchenka: Vzaiemodiia literatury i mystetstva* [Shevchenko's Universalism: The interaction of literature and art]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Holman, T. (2018). *Sound for film and television* (3rd ed.). Routledge [in English].
- Klochek, H. (2012). "Kinematohrafizm" Tarasa Shevchenka v konteksti interaktyvnykh stosunkiv literatury y kino [Taras Shevchenko's "Cinematography" in the context of interactive relations between literature and cinema]. *Research Bulletin. Series: Philological Sciences*, 110, 3–15. <https://core.ac.uk/download/pdf/53035666.pdf> [in Ukrainian].
- Maldonado Neira, V. (2020/2021). *La música como expresión emocional y cultural* [Music as an emotional and cultural expression]. Universidad Pontificia. <https://repositorio.comillas.edu/rest/bitstreams/432269/retrieve> [in Spanish].
- Moniz, J.-M.-C. (2017). *Significação musical em cinema: teorias e contextos* [Musical significance in cinema: Theories and contexts] [PhD Dissertation, Universidade de Lisboa] [in Spanish].
- Mosquera Cabrera, I. (2013). Influencia de la música en las emociones [Influence of music on emotions]. *Realitas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, 1(2), 34–38 [in Spanish].
- Múltiples beneficios de la música durante el embarazo tanto para la madre como para el futuro bebé...* [Multiple benefits of music during pregnancy for both the mother and the future baby...]. (2018, March 30). Academia Miralbuena. <https://academiamiralbuena.com/multiples-beneficios-de-la-musica-durante-el-embarazo-tanto-para-la-madre-como-para-el-futuro-bebe/> [in Spanish].
- Pomar Vásquez, M. D. P. (2024). *Catarsis. La música como herramienta terapéutica* [Catharsis. Music as a therapeutic tool] [PhD Dissertation, Universidade Bogotá-Colombia] [in Spanish].
- Stasko, H. Ye., Shuliar, O. D., Slyvotskyi, M. Yu., Stefaniuk, M. P., Molodii, O. R., Popeliuk, M. V., & Zhrebetska, I. I. (2010). *Holos liudyny ta vokalna robota z nym* [The human voice and vocal work with it]. Vydavnytstvo Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka [in Ukrainian].
- Tkachenko, A., & Shuliak, M. (2023). Tvorchyi dialoh myttsiv: V. Zemliak – I. Mykolaichuk; V. Zemliak – V. Denysenko: na materiali filmiv "Vavylon XX" i "Sovist" [Creative dialogue of artists: V. Zemliak – I. Mykolaichuk; V. Zemliak – V. Denysenko: Based on the material of the films "Babylon XX" and "Conscience"]. *Literary Studies*, 1(64), 115–123 [in Ukrainian].
- Trymbach, S. (2023). Vasyl Zemliak i literaturno-mystetskyi pobut Kyieva 1960–70-kh rokiv [Vasyl Zemliak and the literary and artistic life Kyiv in the 1960–70s]. *Literary Studies*, 1(64), 137–147 [in Ukrainian].

Sound and Music in Cinema: Emotional Influence on the Audience in the Light of Interactivity Issues

Vladyslav Karashchuk

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to reveal peculiarities and tools of the influence of sound and music in cinema on the audience's emotions through the prism of the interactivity problem. *Results.* The article emphasises that the ability of sound and music to influence emotional and cognitive processes affects the necessity in sound accompaniment of any audiovisual work, especially cinema. Sound and music create an appropriate atmosphere and emotional mood of the audience, remaining a basic component of film production, assuming a leading role in the experience of the audience's film-watching. After all, it is just the sound that has the ability to create a multisensory experience that enhances the overall influence of the visual image. *The scientific novelty* grounds on outlining aspects of the study of interactivity issues in the context of the general synthesis

of arts and knowledge spheres, as well as the interaction between music and sounds in cinematography and viewers' emotions. *Conclusions.* The peculiarities and tools of the influence of sound and music in cinema on the audience's emotions are closely related to interactivity issues. Sound and music have a significant impact on the human brain and body, in such a way stimulating cognitive, physiological and biochemical processes, creating an appropriate emotional state and ensuring a creative dialogue of viewers with a cinematography work; they play an important role in creating an appropriate atmosphere, transferring meaning and enhancing emotional influence of the audiovisual work on the audience. Cinema sound design helps to create a multidimensional emotional experience that enhances visual perception and maximally immerses viewers in the world of the film. By carefully selecting and manipulating sound elements, certain emotions can be evoked, creating a more immersive and impressive experience for the audience. Soundtracks, sound effects, dialogues and pauses determine the audience's perception of scenes, the mood of the film and its characters. Sound and music that are present off-screen play a crucial role in the experience of film watching. In fact, sound issues in films are an emotional cue that allow to correctly interpret and improve the visual story understanding due to emotional amplifying events taking place on the screen.

Keywords: cinematography; sound; music; cinema; film; emotions; creative dialogue; audience

Відомості про автора

Владислав Карашук, аспірант, Київський національний університет культури, Київ, Україна,
ORCID iD: 0009-0006-0873-0931, e-mail: vladkaraschuk.info@gmail.com

Information about the author

Vladyslav Karashchuk, PhD Student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine,
ORCID iD: 0009-0006-0873-0931, e-mail: vladkaraschuk.info@gmail.com



Новаторство й соціальна критика в «чорній серії» польського документального кіно 1950-х років

Максим Клопенко

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

Анотація. *Мета статті* — з'ясувати особливості еволюції польського документального кінематографа 1950-х – початку 1960-х років на прикладі концептуальних засад «чорної серії». *Результати дослідження.* У статті проаналізовано історію розвитку «чорної серії», виявлено її ключові риси, окреслено загальний історичний контекст і тематику фільмів. Виявлено ознаки новаторства «чорної серії», простежено зв'язки трансформаційних процесів у польському і світовому документальному кіно. За допомогою кінознавчого аналізу з'ясовано широкий спектр соціальних проблем, порушених у рамках «чорної серії», а також виділено сюжетні особливості фільмів, серед яких ключове місце належить показу складних умов повоєнного повсякденного життя та долі молодого покоління. *Наукова новизна* статті полягає в тому, що вперше в українському кінознавстві проаналізовано зміни у польському документальному кінематографі 1950-х років на прикладі феномена «чорної серії». *Висновки.* Період 1950-х років став відображенням важливих трансформацій у польському документальному кінематографі. «Чорна серія» стала одним із найважливіших феноменів цього періоду історії. Роботи режисерів даного напрямку відзначилися змістовною та формальною оригінальністю, вирізнялись новаторським підходом до вибору тем, які раніше свідомо виключалися з публічного дискурсу. Тож це бачення визначило сутність серії, головною ідеєю якої стало глибоке й критичне вивчення суспільного життя. Тенденції розвитку польського неігрового кіно сьогодні потребують нового наукового осмислення, оскільки вони значно розширюють розуміння процесів еволюції кінематографа. Це питання набуває особливої актуальності з огляду на зростання інтересу до документального фільму в сучасному українському кіновиробництві та кінознавстві.

Ключові слова: кінематограф; польське кіно; документальне кіно; «чорна серія»; режисер

Для цитування

Клопенко, М. (2025). Новаторство й соціальна критика в «чорній серії» польського документального кіно 1950-х років. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 44–53. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334038>

Вступ

Багато естетичних та тематичних інновацій у кінематографі часто з'являються й випробовуються спершу в документальному кіно, а актуальні суспільно значущі події можуть швидше потрапляти на екран завдяки оперативності документалістів. Подібний процес відбувся й у польській традиції. «Чорна серія», що виникла в другій половині 1950-х років, попри свою «застарілість», що виявляється з погляду сучасності, займає важливе місце і в історії польської документалістики, і в подальшому розвитку документального кіно Європи другої половини ХХ ст. Це явище певною

мірою нагадує роль Польської школи в історії ігрового кінематографа, адже обидва рухи, з'явившись у період жовтневої «відлиги» 1956 року, здійснили суттєві зміни в кіномові. Як відомо, «чорна серія» стала своєрідною відповіддю на соцреалістичний «оптимізм», надавши можливість режисерам відображати реальність з її гострими й неприємними суперечностями, які раніше підпадали під табу.

Загалом друга половина 1950-х років стала періодом суттєвих трансформацій для польського документального кіно, що значною мірою були спричинені суспільними змінами після жовтневих подій 1956 року. Ці події позначили кінець сталінізму в Польщі, що супроводжувалося зникненням

найбільш репресивних форм тоталітаризму, внаслідок чого пішов у минуле і нормативний стиль соціалістичного реалізму, що домінував у попередні роки та накладав рамки на кіно, як і на інші види мистецтва. Названі зміни відкрили перед документалістами можливості для більш правдивого відображення реальності, а також шлях до індивідуальних пошуків нових тем і творчих підходів.

Нові можливості насамперед реалізували молоді режисери, зокрема випускники кіношколи в Лодзі. Саме вони порушили раніше табуовані теми на екрані й стали творцями «чорної серії» — фільмів, знятих у 1956–1958 рр., що породили одне з найбільш значущих явищ в історії польського документального кіно. Згадані тенденції розвитку польського документалізму потребують додаткової наукової уваги, оскільки вони розширюють уявлення про еволюцію світового кінопроцесу, особливо з огляду на новий сплеск актуальності документального кіно в українському кіновиробництві та кінознавстві.

Аналіз попередніх досліджень. Документальний кінематограф, представлений творчістю режисерів польської «чорної серії», попри значущість у контексті розвитку європейського кінематографа, досі був обділений належною науковою увагою в українському кінознавстві, хоча погляд на роботи польських режисерів може бути актуальним і в плані розуміння процесів у їхній творчості, і в плані перспективи виявлення зв'язків з явищами, що відбувалися і з'являються в українському кіно.

Грунтовно означений період польського кіно висвітлений у книзі «Історія польського документального фільму (1945–2014)», виданій за редакцією Малгожати Хендриковської, де Анджей Шпулак (Szpulak, 2018) розглядає історію розвитку «чорної серії», звертається до основних фільмів режисерів, аналізує їхню специфіку, історичний контекст і здійснює загальний огляд критичних зауважень щодо цього явища в цілому.

Габріела Насталек-Жигадло (Nastalek-Żygadło, 2013) розкриває деякі аспекти трансформації повоєнного польського кіно, здійснює історичний нарис становлення «чорної серії», а також аналізує ряд соціальних проблем, що висвітлювались у межах фільмів. Загальну понятійну специфіку «чорного реалізму» в кіно представила Е. Нурчиньська-Фідельська (Nurczyńska-Fidelska, 1998). Марек Гальтоф (Haltorf, 2019) уписує явище «чорної серії» в контекст загальної історії розвитку документального кіно (рр. 149–151), наводить довідку про «чорну серію» та її представників, здійснює перелік основних фільмів та коротко викладає загальний контекст цього явища (Haltorf,

2007, рр. 15–16). Концепцію «чорної серії» аналізує Аліція Іскерко (Iskierko, 1980), а також Івона Курз (Kurz, 2010), яка, описуючи принциповість нових поглядів молодих режисерів та здійснену ними актуалізацію сучасного контексту, наголошує на новаторстві «чорної серії». Особливості повоєнного періоду документального кіно 1950-х років загалом висвітлені у роботі Марека Гендриковського (Hendrykowski, 1998) «Мистецтво короткометражного кіно».

Мета статті — з'ясувати особливості трансформації польського документального кіно 1950-х рр. на прикладі концепції «чорної серії».

Результати дослідження

Початок жовтня 1956 р. став поворотним моментом, коли комуністичний тоталітаризм у своїй найстрашнішій формі завершив своє існування в Польщі. В усьому соціалістичному блоці репресії і гніт послабшали. Преса та радіо почали відображати образ світу, що вже не був настільки підпорядкований пропагандистським вигадкам, наближаючись до реальності. На книжкових полицях з'явилися раніше недоступні переклади світової літератури та роботи сучасних польських авторів.

На польському ж екрані почали з'являтися західні фільми та короткі документальні репортажі, які вражали своєю реалістичністю, відкриваючи раніше приховані та невітні аспекти життя. Їх створювали переважно молоді випускники кіношкіл: у Москві — Єжи Гоффман, Едвард Скужевський та Єжи Зярік; у Лодзі — Казімеж Карабаш, Владислав Шлесіцький, Богдан Косинський та Влодзімеж Боровик, які незабаром стали основними документалістами Варшавської студії документальних фільмів. Молоді режисери «чорної серії» та Польської школи кіно черпали натхнення з одних і тих самих фільмів (Jazdon, 2009, рр. 13, 112), особливо радянських, та поділяли захоплення італійським неореалізмом. Подолання традицій довоєнного кіно і відмова від застарілої, ідеологічно насиченої поетики соціалістичного реалізму визначали їхні творчі пріоритети. Кінематографісти нової генерації хотіли створити кіномову, яка б відповідала реаліям сучасності, з акцентом і на зовнішніх аспектах (документування фактів та подій), і на внутрішньому світі людини та колективному досвіді, відтак мета викристалізувалась у критичне переосмислення дійсності, а також у спробу відобразити воєнний і повоєнний досвід, що раніше не з'являвся на екрані (Szpulak, 2018, рр. 91–92). Негативно налаштовані до фальші соцреалістичного кіно, режисери-по-

чатківці скористалися можливістю жовтневої «відлиги», Їхні «чорні плівки», створені на конкретних документальних фактах, зображали «непредставлений світ» і започаткували процес демістифікації реальності, яка була в них зафіксована (Iskierko, 1980).

«Відлига», однак, не принесла повної свободи самовираження. І «чорна серія», і Польська школа зіткнулися з внутрішніми обмеженнями, спричиненими цензурою, самоцензурою та неможливістю повністю відмовитися від комуністичної ідеології, що формувала бачення світу. Молоді митці часто вірили в можливість створення «соціалізму з людським обличчям», а це також ставало перешкодою для повної творчої свободи (Szpulak, 2018, р. 92). Однак найбільш значущим видається те, що ці рухи дали старт новим творчим особистостям, які сформували обличчя польського кіно на десятиліття вперед.

Загалом термін «чорний реалізм» застосовується до групи з приблизно двох десятків документальних фільмів, знятих у 1955–1959 рр. На відміну від соцреалістичного способу, вони відображали негативні сторони життя, про які не згадувалося в попередню епоху, наприклад, хуліганство, проституцію та алкоголізм (Haltorf, 2019, р. 125). У контексті польської політики 1950-х років кожна спроба відобразити негативну сторону повсякденного життя перетворювалася на явно політичний акт. Хуліганство, наприклад, не зображувалося як суто соціальна хвороба; натомість це було представлено як непряме звинувачення комуністичного ладу (Nurczyńska-Fidelska, 1998, р. 38; Haltorf, 2019, р. 126).

Евеліна Нурчинська-Фідельська (Nurczyńska-Fidelska, 1998) використовує термін «czarny realism» (букв. «чорний реалізм») в більш широкому сенсі до окремої групи реалістичних, але стилістично різних фільмів ігрового кіно, які сформували польську версію італійського неореалізму і, як допускає авторка, були темним відображенням дійсності й стилістичним, а також тематичним запозиченням з американського фільму нуар. Серед них «Втрачені почуття» (1957, Єжи Жажицький), «Петля» (1958, Войцех Єжи Гас), «Прокляті дороги» (1959, Чеслав Петельський), «Лунатики» (1960, Богдан Поремба) та ін. (Haltorf, 2007, рр. 15–16).

Варто зазначити, що чимало інновацій кінематографа часто випробовуються спочатку в документальному кіно. Польща не була винятком. Першими в цьому процесі стали випускники Всесоюзного державного інституту кінематографії (ВДІК) Єжи Гоффман та Едвард Скужевський. У 1954 році тоді ще двоє студентів Гоффман та

Скужевський приїхали до Польщі для проходження виробничої практики. До цього вони кілька років навчалися режисурі в Москві, в майстерні класика сталінського кіно Михайла Чіаурелі. Їхня практика мала проходити на Студії документальних фільмів, де вони створили першу значущу роботу під назвою «Чи є ти серед них?». Картина складалася переважно з постановочних акторських сцен, які були змонтовані так, наче оператор підглядав за подіями через свою камеру. Фільм був спробою розкрити різноманітні побутові проблеми того часу. Є. Гоффман та Е. Скужевський зображували людей, які сміються на вулицях і топчуться по траві, домогосподарок, у яких через балканину горять супи та затоплюються квартири, громадян, які псують міський транспорт тощо. Закадровий голос диктора пояснював, яку шкоду ці люди завдають бюджету міста, після чого запитував глядача, чи не є він серед них.

У 1955 р., після повернення з СРСР до Польщі вже після закінчення ВДІКу, Є. Гоффман та Е. Скужевський вирішили створити ще один фільм у тому ж стилі. Тема, яку вони обрали, була гостро актуальною для поляків, адже йшлося про наслідки повоєнної руйни, бідності та соціальної депресії — зростання злочинності серед молодих людей, які об'єднувалися в банди, займалися грабежами та бійками. У середині 50-х рр. широкого резонансу набула історія про вбивство 18-річного хлопця, яке сталося під час зіткнення банд хуліганів. Іншим резонансним випадком було побиття та викидання з поїзда кондуктора, в той час як багато пасажирів продовжували свої справи, не звертаючи увагу на насильство. Про це Є. Гоффман та Е. Скужевський зняли фільм «Увага: хулігани!», який справив неабияке враження на колег і надихнув їх на подальші експерименти. Стрічка вважається першою роботою нового напрямку: у ній яскраво простежується механізм змін, який приніс із собою рух «чорної серії».

В основі сюжету зображення негативного впливу на молодь хуліганських угруповань. У формі такого собі документального плакату режисери знову використали методи ігрового кіно, відтворюючи на екрані типові сцени із життя Варшави тих часів — нічні бійки, пограбування тощо. Режисери показали і смерть молодого хлопця, і випадок у поїзді. Звісно, фільм «Хулігани» вийшов плакатним і простим, але він загострював важливе розуміння того, що кіно може висвітлювати не тільки офіційні теми, а й порушувати соціальні проблеми, які насправді хвилюють суспільство.

Критики того часу охарактеризували «Хулігани» як «чорний фільм», оскільки в ньому йшлося про «темну» сторону життя, а більшість подій

відбувалася вночі. Новаторський підхід «Хуліганів», їхня актуальність і відгук, який вони отримали серед глядачів і критиків, були не випадковими. Бажання відверто вести мову про реальність співпало із суттєвими політичними змінами, коли в багатьох виникло бажання позбутися лицемірної ідеології, що домінувала після війни в Східній Європі. І в цьому контексті фільм Є. Гоффмана та Е. Скужевського передбачав цю зміну: він мав освітньо-пропагандистський характер, структуру якого складала серія сцен, кожна з яких ілюструвала певні соціальні вади. Хоча фільм був знятий у прямолінійній манері, властивій пропагандистському кіно, він все ж демонстрував бажання змін у вирішенні суспільних проблем. Винуватцями поширення хуліганства, окрім самих молодих правопорушників, показані й ті, хто ігнорує прояви зла, навіть у найбанальніших формах. Одним із символів такої байдужості стала людина, яка ховається за газетою, ні в що не втручаючись (Szpulak, 2018, p. 96).

Не дивно, що «Хулігани» здобули популярність серед кінематографістів. Режисер-документаліст Казімеж Карабаш згадував, як він та його колега Владислав Шлесіцький були вражені після перегляду фільму його незвичним стилем оповіді, особистісним і жорстким закадровим текстом, похмурими кадрами, значною щільністю сюжету. К. Карабаш назвав фільм справжнім «відкриттям» не лише через зміст, а й через форму, спосіб донесення до глядачів основних смислів, стиль та емоції. Режисер зізнався, що вони зі Шлесіцьким усвідомили, що це для них був перший матеріальний доказ того, що кіно можна робити по-іншому (Wojciech, 2018, p. 152).

Фільм Є. Гоффмана та Е. Скужевського був незвичним для своєї доби. Повоєнна Польща була поруйнованою країною, яку на той час ще очолював комуністичний уряд сталінського типу. До періоду «відлиги» Польща переживала період репресій і суворої цензури. Кіно, особливо документальне, було важливим інструментом пропаганди, який звітував про досягнення соціалістичного будівництва і критикував ідейних та класових супротивників. Створювати такий фільм, який хоч і вирізнявся дидактичністю та моралізаторством, але виявляв вади комуністичного суспільства, було доволі ризикованим кроком. Однак на курсову роботу Є. Гоффмана та Е. Скужевського не звернули прискіпливої уваги.

Більш гостро режисери вибудували оповідь у своєму наступному фільмі «Діти звинувачують», де драма розгортається навколо загибелі жінки, яку збив автомобіль, керований п'яним водієм. Стрічка розпочинається з того, що мама

з донькою купують ляльку в магазині іграшок і разом переходять вулицю на зелене світло. Однак п'яний водій наїжджає на них. Дівчинка залишається неушкодженою, а мама гине на її очах. У наступній сцені — процес присудження водію десяти років в'язниці за те, що він сів за кермо в нетверезому стані. У фінальній частині цієї драми на екрані показано документальні кадри з інтернату для дітей, народжених із психічними розладами через алкогольну залежність батьків. «Діти звинувачують» — це вже не просто соціальне кіно, а історія про те, як людина обирає свою долю і як поводить себе в житті.

З погляду риторики два фільми режисерів демонстрували наслідки «соціальної патології», а їхні епізоди розкривали причини таких явищ. Структура кіноробіт базувалася на суворому дотриманні принципів переконливої аргументації, що позбавляло їх елементів спонтанності та документалізму. Цей кінематографічний підхід повністю підпорядковував реальність певній ідеологічній меті. Глядачеві нав'язували конкретний спосіб сприйняття подій, використовуючи численні звернення до аудиторії, тож він був позбавлений свободи інтерпретації побаченого на екрані (Szpulak, 2018, p. 99), хоч і мав співпереживати. Новаторство в кіномові було обмежене тією ж ідеологічною метою, спрямованою на створення емоційного впливу. Корені такої форми кіно сягають радянських зразків.

Дещо схожий спосіб висвітлення соціально важливих проблем в українському кіно можна знайти, наприклад, у роботах документаліста Ізраїля Гольдштейна, чий кінострічки кінця 1980-х — початку 1990-х років згодом стали асоціюватися з «критичною школою української документалістики». Його короткометражний фільм «До 16» (1960) порушив проблему неповнолітніх «злочинців», зокрема з дитячим і підлітковим хуліганством. Глядачеві показували різних хлопців, що втрапили в такі неприємності. Юних ще не сформованих порушників беруть на перевиховання в робочі колективи, один з яких потрапляє на завод в колектив «арсенальців». Сцени з життя героїв поєднано з закадровим текстом, який в дидактичній манері розповідає про суспільну проблему. Зрештою, її корінь убачається в родинному вихованні і неправильній поведінці всередині сім'ї. Аби виправити таку ситуацію — підключаються небайдужі громадяни, зацікавлені в тому, щоб порушник став справжньою людиною. Про боротьбу з порушниками громадського порядку й трудової дисципліни І. Гольдштейн згодом розповідав у фільмі «Перед обличчям товаришів» (1977) (Закринична та ін., 2015, с. 146).

Соціально важливу проблему пияцтва розкривав короткометражний фільм І. Гольдштейна «Надзвичайний автобус» (1982), пройнятий лейтмотивом схожості долі таких неблагополучних людей. У кадрі чоловік розповідав про свої проблеми з алкоголем і про те, як поступово дійшов до залежності. Зрештою, «надзвичайний автобус», винесений у назву фільму, — це автобус у лікувально-трудова профілакторій, а для нещасних героїв — один з останніх шансів стати людиною та повернутися з «громадянського небуття». До цієї теми І. Гольдштейн уже звертався у фільмі «Алкогольні психози» (1979), де йшлося про побутове пияцтво (Закринична та ін., 2015, с. 349). Окремо проблема жіночого алкоголізму була порушена у фільмі «Замах на красу» (1977) (Закринична та ін., 2015, с. 147). Викриття соціальних вад стало темою і фільму «А що за душею?» (1980) І. Гольдштейна, в якому пролунала критика споживацтва, захоплення матеріальними благами та духовного зубожіння людини (Закринична та ін., 2015, с. 461).

Повертаючись до характеристик фільмів Є. Гоффмана та Е. Скужевського, можна зробити висновок, що з огляду на розуміння особливостей художньої природи документального кіно ані «Увага: хулігани!», ані «Діти звинувачують» не можна вважати його представниками, адже за висловом Марека Гендриковського (Hendrykowski, 1998), треба зважати на різницю «фільму-факту» (документальний) і «фільму-фікції» (художній) (с. 56), бо в основі документального кіномистецтва — факт, ігрового — художній образ. Водночас важливо наголосити, що представники документального кіно часто вдаються до засобів художньої виразності, характерних для ігрового кінематографа, що сприяє подальшому стиранню меж між цими двома видами кіно (Зубавіна, 2007, с. 30). Специфіка документального кіно полягає насамперед у фокусі на фактичному матеріалі, який ретельно відібрано, глибоко проаналізовано та всебічно підтверджено джерелами, що нерідко залишаються недоступними для широкої аудиторії (наприклад, архівними даними). Майстерність цього жанру полягає в здатності митців не тільки передавати достовірну інформацію, а й зацікавлювати глядача, спонукаючи його до роздумів над актуальними проблемами (Міщенко, 2014, с. 47).

Коментар Миколая Яздона (Jazdon, 2009) з приводу «чорної серії» видається ключовим. Дослідник звертає увагу на зміну у сприйнятті цих фільмів (Szpulak, 2018, р. 102). Дослідник зазначає, що з плином часу їхній «документальний» характер стає все менш переконливим для сучасного глядача. Якщо на момент прем'єри ці стрічки

сприймалися як правдиве відображення реальності або щонайменше як те, чого раніше не вистачало в кінематографі, то сьогодні — у контексті, позбавленому емоцій, з усвідомленням умовності кінематографічної мови та можливостей маніпуляції — їхній світ виглядає «штучним». Отже, належність цих фільмів до документального кіно змінюється відповідно до часу, проте «Увага: хулігани!» і «Діти звинувачують» не слід виключати з історії польської документалістики, адже вони, як під час створення, так і в наступні десятиліття, мали великий вплив і вважаються документами епохи.

Шляхом авторів «Увага: хулігани!» пішли Казімеж Карабаш і Владислав Шлесіцький, які в 1956 р. випустили фільм «Там, де диявол каже "добраніч"». Хоча в ньому не було такої гострої інтонації та інсценованих кадрів, як у попередній роботі Гоффмана та Скужевського, цей фільм також порушував важливі соціальні питання. У ньому йшлося про Таргувек, занедбаний район Варшави, де люди не знали, чим себе зайняти і як змінити своє життя. Великий клуб, який міг би стати центром дозвілля для молоді, так і не побудували, а будівля почала руйнуватися. У стрічці «Там, де диявол каже "добраніч"» режисери вирішили покластися на стихійність спостережень, прагнучи зібрати матеріал і надати йому цілісності вже на етапі монтажу (Szpulak, 2018, р. 103).

У тому ж році К. Карабаш і В. Шлесіцький випускають ще один фільм — «Люди з порожнього місця» («Люди з пустки»). Ця стрічка була тематично схожа на попередню, оскільки продовжувала висвітлення соціальної депресії, безнадії та нудьги. Закадровий голос уже не намагався явно звинувачувати або засуджувати когось. Глядачі бачили молодих людей з Варшавської Праги, які проводять свої дні на роботі, а ввечері перевтілюються на «стиляг», слухаючи нові джазові й рокові композиції, що викликають явну неприязнь у старшого покоління. Молоді люди не мали жодного уявлення, як вони житимуть далі, що засвідчує коментар до фільму, який уникає суто однозначних оцінок.

Два вищезгадані фільми К. Карабаша та В. Шлесіцького не були просто замальовками повсякденного життя Варшави 1950-х років. Вони зобразили ціле покоління, дитинство якого припало на роки війни та окупації: розгублені молодики без мети чи перспектив жили в умовах невизначеності та соціальної невлаштованості, тож їхній світ був сповнений боротьби із бідністю та непевністю, де життя передбачало лише монотонну буденну рутину й працю на соціальних «узбіччях». У кадрі їхні обличчя, дехто названий по імені, але

справжньої індивідуалізації персонажів немає. У стрічках К. Карабаша та В. Шлесіцького зображений саме колективний герой — мешканці конкретних районів, таких як Таргувек у «Де диявол каже "добраніч"» чи Прага в «Людах із порожнього місця». Авторі акцентують на зовнішності героїв, їхніх характерах, соціальному розшаруванні. Попри використання умовності кіномови, режисерам вдалося створити достовірні портрети суспільства, де групові сцени залишаються найвиразнішими і зберігають риси, притаманні документальному кіно (Szpulak, 2018, р. 104). Найбільшу увагу автори зосереджують на молоді, хоча серед персонажів можна побачити безліч різних облич. Їхня поява здається випадковою й швидкоплинною, але це додає фільму документальності на фоні все ще обмеженого живого документалізму й суб'єктивації героїв (Szpulak, 2018, р. 105).

Авторський текст займав важливе місце в роботах «чорної серії», що зумовлювалося їхнім публіцистичним характером. У фільмах Є. Гоффмана та Е. Скужевського він виконував ключову функцію, формуючи кінематографічний дискурс. Натомість у творчості К. Карабаша і В. Шлесіцького текст викладався повільно, із чіткими паузами, що давало змогу глядачеві взаємодіяти з візуальним матеріалом. У сухий стиль розповіді додавали елементи розмовності або цитати висловлювань персонажів. Попри це, журналістський складник фільмів залишається найменш переконливою частиною, наближаючись до газетної риторики, а через спроби дослідити конкретні місця та спільноти, які там живуть, фільми часто мають фрагментарну структуру. У них присутні елементи впливу пропаганди та ідеології, однак проглядаються все більша спостережливість й уникнення надто нав'язливого коментування. Пізніше вже як самостійний режисер В. Шлесіцький продовжив використовувати перевірений разом з К. Карабашем метод, що передбачав ретельне й довготривале документування (Pławuszewski, 2017, р. 165).

Сміливу інновацію в рамках напрямку «чорної серії» здійснив Володзімеж Боровик, знявши стрічку «Параграф нуль» (1957), суттю якої стало заміщення інсценування подієвим фіксуванням, зокрема з використанням прихованої камери (Szpulak, 2018, р. 108). Фільм В. Боровика, за участю Є. Гоффмана та Е. Скужевського, напевно, став найвідвертішим у «чорній серії», адже розповідав про офіційно не визнану ні законами, ні суспільною свідомістю проституцію в Польській Народній Республіці. Порушення цієї теми було своєрідним порушенням табу. Супровід міліції

з камерою, коли вони шукають злочинців у місцях скупчення проституції і затримують жінок для доставлення їх до відділку, уводить елемент документальної фіксації, якої раніше в таких масштабах не застосовували. У стрічці зображено інтер'єри притонів, розташованих у зруйнованих будівлях, на горищах і в підвалах. Така увага до зон «суспільного нещастя» приваблювала творців «чорної серії». У «Параграфі нуль» В. Боровик фактично створив репортаж, який став предтечею телевізійних форматів (Szpulak, 2018, р. 111). За допомогою прихованої камери показано сцени бійки між повіями і сутенером, замкненими в міліцейському відділку, а також сцени допитів молоді дівчини, яка недавно стала повією, та жінки, яка займається цим вже близько двадцяти років. Закадровий коментар пояснює, що дівчина незабаром стане такою ж і що у Польщі немає закону, який би змінив ситуацію та допоміг таким людям.

«Чорна серія» існувала недовго. Із приходом Владислава Гомулки до влади в жовтні 1956 р. багато хто сподівався на лібералізацію та покращення. Спочатку зміни були відчутними, і «чорна серія», що різко й по-сучасному критикувала уряд та суспільні недоліки, стала явним підтвердженням цих змін (Zawodniak & Zwierzchowski, 2010). Однак з часом критичні фільми почали дратувати нову владу і такі стрічки перестали випускати. Попри це, «чорна серія» встигла представити світу нову польську документальну школу і певні алюзії на неї неодноразово з'являлись на екрані, в тому числі й у неспокійні 1970-ті рр., а самі роботи навіть прозвали фільмами «розлюченої молоді», адже вони представляли доволі різке для того часу висловлювання про дійсність у країні (Matuchniak-Mystkowska & Wejbert-Wąsiewicz, 2023, р. 149).

Тим не менш деякі митці й публіцисти критикували її концепцію та саму назву. Наприклад, Є. Гоффман неодноразово наголошував на різниці між своєю творчістю та роботами Е. Скужевського, К. Карабаша, В. Шлесіцького чи Є. Зярника. Прихильники серії підкреслюють її головні переваги: автентичність, відсутність минулого прикрашання й конформізму, зображення чутливості до несправедливості. За спостереженнями критиків, зокрема А. Яцкевича, ця серія стала абсолютно новим явищем для польського кінематографа, утіленням амбіцій епохи «відлиги», коли фільми польської школи ще не вийшли на екрани, тож, попри певні застереження, що з'являлися в текстах, загальний тон рецензій був захопленим і позитивним (Szpulak, 2018, р. 120).

Своєю чергою, колонка Є. Путраменты в «Трибуні Людові» стала маніфестом противни-

ків цього напрямку, адже автор звинуватив серію в невідповідності стандартам і критеріям соціального аналізу і, зокрема, розкритикував фільм «Місто» Є. Зярника за відсутність розуміння складних соціальних явищ (Szpulak, 2018, p. 120). Критика фільмів базувалася на звинуваченнях у тенденційності й акцентуванні на другорядних аспектах. Деякі звинувачення виглядали досить абстрактно й узагальнено, проте інші рецензенти, більш конкретні, наголошували на системних проблемах. У цілому ж екранний «протест» режисерів «чорної серії» залишався в межах системи. Можливо, саме цей досвід вплинув на те, що більшість авторів фільмів у майбутньому не брала участі в значних політичних проривах Польської Народної Республіки (Szpulak, 2018, p. 122).

Беззаперечним лишається факт здійсненого фільмами «чорної серії» кінопортрета «соціальних хвороб», який включав конкретні проблеми хуліганства, алкоголізму, проституції, а також матеріальні та побутові проблеми польських міст, провінцій і сіл (Nastalek-Żygadło, 2013), формування оригінальної кіномови, яка давала змогу по-новому вести мову про реальність. Це новаторство визначило суть напрямку та стало важливим етапом в історії польського кіно, основна ідея якого полягала в глибокому й критичному аналізі суспільного життя, що можна назвати своєрідною «соціальною розвідкою». Розширюючи розуміння порушеної проблематики, можна стверджувати, що це було щось схоже на трансформацію суспільного духу, того, що потім знайде кардинально нові форми, але матиме на увазі те, що можна було б назвати умовним кіно «соціальних хвилювань» (Werner, 1980).

Саме спроби таких соціальних досліджень у рамках кіноформи сьогодні викликають сьогодні особливу зацікавленість науковців. Тож феномен «чорної серії» доречно розглядати в рамках загальносвітового кінематографічного процесу. Згадаймо, що «Вільне кіно» (Free Cinema), британський рух у сфері документального кінематографа, виник у 1950-х роках, у той самий час, коли польські кінематографісти започаткували «чорну серію» документальних фільмів. Обидва ці рухи були об'єднані соціальною зацікавленістю та бажанням відобразити повсякденне життя знедолених верств населення, яких ігнорує офіційне кіно. І хоча соціальна реальність, зображена британськими режисерами, значно відрізнялася від тієї, яку представили польські кінематографісти, а ідеологічна та естетична різниця між цими двома течіями була зумовлена політичними й кінематографічними традиціями, між ними існує чимало спільного, що становить об'єкт можливих подальших досліджень.

Висновки

Отже, плідний період 1950-х рр. відобразив суттєві зміни в польському документальному кіно. Фільми «чорної серії», незважаючи на певну архаїчність, не втратили значення для сьогодення, адже демонструють життя і творчі амбіції післявоєнної Польщі. Короткометражні документальні роботи, що стали маніфестом нового кіно, звертали увагу на різноманітні соціальні проблеми. Відзначаючи спільні риси фільмів «чорної серії», варто виділити два загальні аспекти: побутові умови життя та проблему молодого покоління, її морального стану й перспектив. Прагнучи до подолання старих канонів польської документалістики та загальної мети «демаскування» суспільних проблем, ці фільми, як можна стверджувати сьогодні, були тільки в певному розумінні успішними, оскільки деякі аспекти реальності залишалися поза кадром через суворі обмеження. Попри це, «чорна серія» запровадила нові формальні підходи, навіть за умов, коли можливості кіновиробництва залишалися обмеженими. Режисери серії запровадили інакший стиль оповіді, що вирізнявся новим змістом і формою, публіцистичним характером. Вони використовували особистісний і подекуди різкий закадровий текст, похмурі кадри з великою щільністю сюжету (Є. Гоффман і Е. Скужевський), звертались до переконливої аргументації, зазвичай переслідуючи конкретну ідеологічну мету та створюючи при цьому сильний емоційний вплив на глядача. Працювали над документальною достовірністю, поступово рухаючись у бік більшої спостережливості та уникання нав'язливого коментування (К. Карабаш і В. Шлесіцький), заміщували інсценування подієвим фіксуванням, зокрема з використанням прихованої камери (В. Боровик), використовували контрастні зіставлення, деталізований і розлогий закадровий текст у фільмах, де зазвичай був відсутній чітко визначений герой. Фільми «чорної серії» створили кінематографічний портрет таких собі «соціальних патологій» та сприяли формуванню кіномови, яка відкрила нові можливості для осмислення дійсності. Це бачення й визначило сутність напрямку, головна ідея якого полягала в глибокому й критичному дослідженні суспільного життя.

Вплив серії був настільки значним, що її стиль і тематика залишили помітний слід на документальному кіно наступного десятиліття. Молоді режисери цього руху відіграли визначальну роль у зміні документального кінематографа, яка відбулася між 1956 і 1960 роками, коли польські кінематографісти рішуче відмовлялися від пропагандистських штампів соціалістичного реалізму.

му. Новаторство підходу полягало саме у виборі тем, які до періоду «відлиги» свідомо виключали зі сфери публічної дискусії. Такі питання були табу не лише для кінодокументалістики, але й ширшого загалу. І саме чутливість до несправедливості та принципове бажання відобразити на екрані так званий «непредставлений світ» стали тими важливими ідейними мотивами, що будуть значущими в творчості майбутніх режисерів, зокрема й творців кіно «морального занепокоєння» 1970-х років. Тож фільми «чорної серії» дійсно принесли на екран частку правдивого життя і стали міцною основою для майбутніх досягнень польської документалістики.

Наукова новизна публікації полягає в тому, що вперше в українському кінознавстві проаналізовано особливості трансформації польського документального кінематографа 1950-х рр. на прикладі феномена «чорної серії», а також виявлено ідейне та естетичне спрямування «чорної серії» як явища, що відіграло важливу роль у формуванні критичного дискурсу в польському кіно.

Перспективи подальших досліджень. Результати розвідки сприяють подальшому кінознавчому та мистецтвознавчому аналізу польського документального кіно в контексті його історичної еволюції, соціокультурних та політичних чинників, що впливали на його розвиток. Особливу увагу варто приділити виявленню можливих спільних і відмінних рис у тематичних, естетичних і методологічних підходах польських та українських документалістів, що сприятиме розширенню знань про взаємодію кінематографічних традицій обох країн. Подальше вивчення дасть змогу не лише глибше осмислити специфіку польського та українського документального кіно, а й простежити їхній зв'язок, що є актуальним для розвитку сучасних дослідницьких підходів в українській кінознавчій науці.

Список посилань

- Закринична, І. М., Смельянова, Т. О., Касян, Л. Г., Климович, Н. М., Любарська, Л. В., Макарова, Т. О., Матющенко, С. П., & Топішко, Н. О. (Упоряд.). (2015). *Кінолітопис. Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів, кіно- і телесюжетів (1976–1985)*. Державний комітет архівів України, Центральний державний кінофотофоноархів України імені Г. С. Пшеничного. http://history.org.ua/LiberUA/KinoLit19765_2015/KinoLit19765_2015.pdf
- Мищенко, М. (2014). Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*.

Серія: Філософія. Філософські перунетії, 50(1116), 47–51.

- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постати*. Фенікс.
- Haltorf, M. (2007). *Historical dictionary of Polish cinema*. Scarecrow Press.
- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: A history*. Berghahn Books.
- Hendrykowski, M. (1998). *Sztuka krótkiego metrażu* (M. Jazdon, Trans.). Ars Nova.
- Iskierko, A. (1980). "Czarna seria". In J. Toeplitz (Ed.), *Historia filmu polskiego: Tom 4. 1957–1961* (pp. 218–224). Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Jazdon, M. (2009). *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*. UAM Wydawnictwo Naukowe.
- Kurz, I. (2010). Dziwki, anioły i rycerze a "moment nowoczesny" w polskim kinie po 1956 roku. In M. Zawodniak & P. Zwierzchowski (Eds.), *Październik 1956 w literaturze i filmie* (pp. 220–232). Wydawnictwo UKW.
- Matuchniak-Mystkowska, A., & Wejbert-Wąsiewicz, E. (2023). Filmy dokumentalne a postawy młodzieży. *Kultura historyczna w rzeczywistości hybrydalnej. Perspektywy Kultury*, 3(42), 143–164. <https://doi.org/10.35765/pk.2023.4203.12>
- Nastalek-Żygadło, G. (2013). *Filmowy portret problemów społecznych w "czarnej serii" (1956–1958)*. Instytut Pamięci Narodowej.
- Nurczyńska-Fidelska, E. (1998). Czarny realizm: O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego. In E. Nurczyńska-Fidelska & B. Stolarska (Eds.), *"Szkoła polska" – powroty* (pp. 33–47). Wydawnictwo UŁ.
- Pławuszcwski, P. (2017). *Po swojemu. Kino Władysława Ślesickiego*. Universitas.
- Szpułak, A. (2018). "Czarna seria" polskiego dokumentu. In M. Hendrykowska (Ed.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* (pp. 91–122). UAM Wydawnictwo Naukowe. <https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/4f68e505-6f0e-4507-8ad1-3676935b818f/content>
- Werner, A. (1980). Kino społecznych niepokojów. *Film na Świecie*, 10(266), 58–85.
- Wojciech, O. (2018). Kino i "szkoła Karabasza". In M. Hendrykowska (Ed.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* (pp. 152–168). UAM Wydawnictwo Naukowe.
- Zawodniak, M., & Zwierzchowski, P. (Eds.). (2010). *Październik 1956 w literaturze i filmie*. Wydawnictwo UKW.

References

- Haltorf, M. (2007). *Historical dictionary of Polish cinema*. Scarecrow Press [in English].
- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: A history*. Berghahn Books [in English].

- Hendrykowski, M. (1998). *Sztuka krótkiego metrażu* [The art of the short] (M. Jazdon, Trans.). Ars Nova [in Polish].
- Iskierko, A. (1980). "Czarna seria" ["Black series"]. In J. Toeplitz (Ed.), *Historia filmu polskiego: Tom 4. 1957–1961* [History of Polish film: Vol. 4. 1957–1961] (pp. 218–224). Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe [in Polish].
- Jazdon, M. (2009). *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza* [Kazimierz Karabasz's documentary cinema]. UAM Wydawnictwo Naukowe [in Polish].
- Kurz, I. (2010). Dziwki, anioły i rycerze a "moment nowoczesny" w polskim kinie po 1956 roku [Whores, angels and knights and the "modern moment" in Polish cinema after 1956]. In M. Zawodniak & P. Zwierchowski (Eds.), *Październik 1956 w literaturze i filmie* [October 1956 in literature and film] (pp. 220–232). Wydawnictwo UKW [in Polish].
- Matuchniak-Mystkowska, A., & Wejbert-Wąsiewicz, E. (2023). Filmy dokumentalne a postawy młodzieży. Kultura historyczna w rzeczywistości hybrydalnej [Documentary films and the attitudes of youth: Historical culture in a hybrid reality]. *Perspectives on Culture*, 3(42), 143–164. <https://doi.org/10.35765/pk.2023.4203.12> [in Polish].
- Mishchenko, M. (2014). Dokumentalny kinematograf Ukrainy: Mizh istorychnoiu rekonstruktsiieiu ta filosofskym osmyslenniam [Documentary cinema of Ukraine: between historical reconstruction and philosophical understanding]. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Philosophy. Philosophical Peripeteias*, 50(1116), 47–51 [in Ukrainian].
- Nastalek-Żygadło, G. (2013). *Filmowy portret problemów społecznych w "czarnej serii" (1956–1958)* [Film portrayal of social problems in the "black series" (1956–1958)]. Instytut Pamięci Narodowej [in Polish].
- Nurczyńska-Fidelska, E. (1998). Czarny realizm: O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego [Black realism: On style and its function in films of the contemporary trend]. In E. Nurczyńska-Fidelska & B. Stolarska (Eds.), *"Szkoła polska" – powroty* ["Polish school" – returns] (pp. 33–47). Wydawnictwo UŁ [in Polish].
- Pławuszewski, P. (2017). *Po swojemu. Kino Władysława Ślesickiego* [In his own way. The cinema of Władysław Ślesicki]. Universitas [in Polish].
- Szpułak, A. (2018). "Czarna seria" polskiego dokumentu ["Black series" of Polish documentary]. In M. Hendrykowska (Ed.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* [History of Polish documentary film (1945–2014)] (pp. 91–122). UAM Wydawnictwo Naukowe. <https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/4f68e505-6f0e-4507-8ad1-3676935b818f/content> [in Polish].
- Werner, A. (1980). Kino społecznych niepokojów [Cinema of social unrest]. *Film na Świecie*, 10(266), 58–85 [in Polish].
- Wojciech, O. (2018). Kino i "szkoła Karabasza" [Cinema and the "Karabasz school"]. In M. Hendrykowska (Ed.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* [History of Polish documentary film (1945–2014)] (pp. 152–168). UAM Wydawnictwo Naukowe [in Polish].
- Zakrynychna, I. M., Yemelianova, T. O., Kasian, L. H., Klymovych, N. M., Liubarska, L. V., Makarova, T. O., Matiushchenko, S. P., & Topishko, N. O. (Comps.). (2015). *Kinolitopys. Anotovanyi katalog kinozhurnaliv, dokumentalnykh filmiv, kino- i telesiuizhetiv (1976–1985)* [Film chronicles. Annotated catalog of film magazines, documentaries, film and television stories (1976–1985)]. Derzhavnyi komitet arkhiviv Ukrainy, Tsentralnyi derzhavnyi kinofotofonoarkhiv Ukrainy imeni H. S. Pshenychnoho. http://history.org.ua/LiberUA/KinoLit19765_2015/KinoLit19765_2015.pdf [in Ukrainian].
- Zawodniak, M., & Zwierchowski, P. (Eds.). (2010). *Październik 1956 w literaturze i filmie* [October 1956 in literature and film]. Wydawnictwo UKW [in Polish].
- Zubavina, I. (2007). *Kinematograf nezalezhnoi Ukrainy: Tendentsii, filmy, postati* [Cinema of independent Ukraine: Trends, films, figures]. Feniks [in Ukrainian].

Novelty and Social Criticism in the “Black Series” of Polish Documentary Cinema of the 1950s

Maksym Klopenko

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

Abstract. *The aim of the article* is to find out peculiarities of the evolution of Polish documentary cinematography in the 1950s – early 1960s using the conceptual foundations of the “black series” as an example. *Results.* The article analyses the history of the development of the “black series”, identifies its key features, outlines the general historical context and film themes. Innovation signs of the “black series” are identified, as well as

connections of transformational processes in Polish and world documentary cinema are traced. With the help of film history analysis, a wide range of social problems raised within the framework of the “black series” are clarified; plot features of films are also highlighted, among which a key place belongs to difficult conditions of post-war life and a fate of the younger generation. *The scientific novelty* of the article grounds on the fact that for the first time in Ukrainian film studies, changes in Polish documentary cinematography of the 1950s are analysed using the example of the “black series” phenomenon. *Conclusions.* The 1950s became a reflection of important transformations in Polish documentary cinematography. The “black series” became one of the most important phenomena of this time of history. The works of directors in this direction were distinguished by their substantive and formal originality, innovative approaches to the selection of topics that were previously deliberately excluded from public discourse. Therefore, this vision determined the essence of the series, the main idea of which was a deep and critical study of social life. Nowadays, the tendencies in the development of Polish non-fiction cinema require a new scientific studying, as they significantly expand the understanding of the cinema evolution processes. This issue becomes particularly relevant according to the growing interest in the documentary cinema of modern Ukrainian film production and film studies.

Keywords: cinematograph; Polish film; documentary film; “black series”; director

Відомості про автора

Максим Клопенко, аспірант, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-3979-0604, e-mail: m.klopenko@knutkt.edu.ua

Information about the author

Maksym Klopenko, PhD Student, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-3979-0604, e-mail: m.klopenko@knutkt.edu.ua



Smart TV та новий глядацький досвід: естетичні експлікації

Оксана Олійник^{1*}, Микола Мандзяк²

¹Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

²ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — експлікація та аналіз впливу Smart TV на трансформацію глядацького естетичного досвіду. *Результати дослідження.* З'ясовано, що з настанням «ери Smart TV» відбулася без перебільшення революція в телеіндустрії, коли телевізори остаточно перестали сприймати як «ідіотські коробки», а телемистецтво перетворилося на портал доступу до сучасного цифрового світу. Обґрунтовано, що завдяки стрімінговому девайсу, балансу між складністю та різноманітністю, революційному користувацькому інтерфейсу, дисплеям із покращеною роздільною здатністю, саундбарам та персоналізованому контенту Smart TV трансформувало глядацький досвід у напрямі гіперреалістичної та гіперімерсивної естетики. *Наукова новизна* статті полягає в естетичній експлікації впливу розумного телебачення на трансформацію користувацького/глядацького досвіду в рамках українських аудіовізуального та мистецтвознавчого дискурсів. *Висновки.* Оптика мистецтвознавчого аналізу дозволяє стверджувати, що завдяки своїм новим і винятковим розробкам телебачення перетворилося з інструмента перегляду на інтерактивний розумний продукт, який можна персоналізувати. Якщо раніше телевізори були пасивними екранами, які транслювали все те, що диктували кабельні компанії, то Smart TV пропонує більше контролю як над самим відеоконтентом, так і над взаємодією з онлайн-контентом. І ця опція активного контролю забезпечується внаслідок проектування контексту, який приводить до емоцій, а не внаслідок відображення емоцій через існування продукту, тобто емоційно-естетичний контекст задумується та проектується водночас із продуктами. Smart TV пропонує новий рівень деталізації в поєднанні з більшими екранами, що робить кожну дію гіперреалістичною й генерує багату емоційну палітру, яка поглиблює імерсивний естетичний досвід, підсилений вбудованими саундбарамі. *Ключові слова:* Smart TV; глядацький естетичний досвід; персоналізація; емоції; революційні користувацькі інтерфейси; мистецтвознавчий аналіз

Для цитування

Олійник, О., & Мандзяк, М. (2025). Smart TV та новий глядацький досвід: естетичні експлікації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 54–60. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334040>

Вступ

Сьогодні цифрова трансформація створює нове конкурентне середовище для традиційних індустрій чи компаній, враховуючи кіно- та телевиробництво. Окремі аудіовізуальні екосистеми, намагаючись адаптуватися до цього нового середовища, генерують все більше інтерактивних даних за допомогою всіляких датчиків і, зрештою, це підвищує ефективність виробництва в аудіовізуальній екосистемі, а також з'являється більше додаткових послуг, заснованих на таких даних. Немає сумнівів, що краща ефективність та корисніші послуги

все ж підвищують конкурентоспроможність, а цифрові конкуренти майже замінили традиційні в цьому новому ландшафті. Власне, Smart TV, або розумне телебачення, — типовий приклад того, як коригувати конкурентні стратегії та створювати цифрову платформу з новими технологіями й можливостями. Теперішні смарттелевізори мають процесор, завдяки чому вони пропонують персоналізовані рекомендації на основі історії переглядів та розпізнають голосові інструкції за допомогою ШІ-помічників після під'єднання до інтернету. Окрім покращення користувацького досвіду, співпраця з платформами потокового відео не лише надає

клієнтам більше можливостей, обираючи час перегляду, але й допомагає створити нову цифрову платформу. Переваги стрімінгового девайса над технологіями традиційного Smart TV очевидні: це свого роду мережевий режим телевізійного мовлення, який передає телевізійні сигнали в режимі real-time через мережевий потік даних. Порівняно з традиційними смарттелевізорами стрімінгові девайси дозволяють відтворювати контент різних пристроїв безпосередньо на телевізорі, допомагають обмінюватися інформацією, дають змогу користувачам дивитися та слухати під час завантаження замість того, щоб чекати, поки стиснутий файл буде завантажено на комп'ютер для перегляду мережевих технологій, що економить багато часу та оптимізує глядацький досвід.

У Smart TV інтернет-технології інтегровані в телебачення. Ця технологія пропонує користувачеві чимало нових опцій та функцій. У цьому сенсі вельми повчальним є досвід швидкої трансформації мобільних телефонів у смартфони з усіма додатковими функціями, що забезпечуються інтернет-технологіями. Нині, в епоху мобільності, телефон став повністю персоналізованим і сприймається багатьма користувачами як власна частина тіла, а стаціонарні лінії зв'язку стали вторинним засобом, який багато людей більше не використовує. Телевізійні технології також перебувають у процесі подібних змін, і Smart TV є наочним прикладом того, що трансформації естетичного досвіду користувачів здаються вже невідворотними.

Аналіз попередніх досліджень. Проблема телевізійної естетики та її зв'язку з глядацьким досвідом є актуальною в рамках зарубіжного академічного дискурсу, чого не скажеш про українських авторів, які майже не приділяють цій тематиці належної уваги. Вплив телебачення на аудиторію є основною причиною, чому багато теоретиків цікавляться медіаестетикою. Так, С. Кардвелл (Cardwell, 2006) засвідчує, що деякі автори погоджуються з тезою про те, що телебачення заслуговує на постійну увагу та критику за свою естетику. Вона пояснює, що телебачення довгий час аналізувалося з погляду його комунікативних, а не художніх функцій (р. 76). Дж. Джейкобс (Jacobs, 2001) описує телебачення як «засіб для художнього вираження», а С. Новакович (Novaković, 1998) помічає недолік у телевізійній мові, яка, на відміну від кіномови, не має жодної метафоричної структури чи характеру. Водночас він допускає винятки в таких сферах, як музичні відео та в деяких інших жанрах, а також помічає перехід від культури літери до культури екрана. Т. Джорджевич (Đorđević, 1989) наголошував на перевагах прямих ефірів, які мають власний естетичний ви-

мір, а Д. Торберн (Thorburn, 2004) писав, що повернення до естетики має важливе значення для розвитку телевізійних студій в епоху високої теорії, деконструкції та матеріалістичних інтенцій. Л. Андерсон (Anderson, 2013) наголошує, що існує кілька аспектів естетичного підходу до телебачення: естетика як якісні наративи, естетика як семіотичний підхід та естетика як формалістичні та композиційні засади.

З останніх публікацій варто відзначити роботу колективу корейських авторів, що визначили та проаналізували чинники користувацького досвіду (UX) Smart TV впродовж окремих періодів часу, використовуючи різні методи, щоб подолати недоліки моністичного дослідницького підходу й визначити вплив контекстуальних вимірів на UX Smart TV (Jang et al., 2016). Також цікавою є стаття І. Стоянович Прелевич (Stojanovic Prelevic, 2018), у якій вона пише, що є теоретики, які розглядають телебачення як засіб для відтворення контенту, а є й ті, хто приписує художню якість певній телевізійній творчості. Результати показують, вважає авторка, що жанровий аналіз і дискурс-аналіз є валідними, проте дискурс-аналіз може бути більш адекватним у певних випадках. Жанровий аналіз допомагає виокремити сегменти телевізійного контенту та розрізнити їх, тоді як дискурс-аналіз включає контекст в естетичний аналіз і може отримати більш повну картину у тому сенсі, що він знаходить ідеологічні елементи в телевізійному тексті. Д. Є. Талуг (Taluğ, 2021) аналізує зв'язок між контентом, діяльністю та інтеракцією користувача, а ще взаємозв'язок між спричиненими емоціями та очікуваннями користувача Smart TV.

Мета статті — експлікація та аналіз впливу Smart TV на трансформацію глядацького естетичного досвіду.

Результати дослідження

Розумний телевізор (Smart TV) — телевізор з інтегрованим доступом до інтернету та опціями інтерактивного онлайн-медіа з операційними системами — почав привертати значну увагу виробників телевізорів та споживачів у всьому світі. За даними Gartner Inc. усі телевізори, випущені з 2016 р., належатимуть до категорії смартпродуктів (Meulen & Pettey, 2012). Прогнозується, що у 2025 р. з розвитком нових технологій (зокрема ШІ) та покращенням інтерфейсів Smart TV стане ще більш інтелектуальним та функціональним, а виробники активніше працюватимуть над удосконаленням нових функцій, що дозволить користувачам отримувати ще більше задоволення від перегляду контенту, а також покращить досвід

використання пристрою. Водночас потрібно розуміти, що з розвитком новітніх функцій розумних телевізорів (як-от, ігор, тривимірних (3D) фільмів та фітнесу), підтримка балансу між складністю та різноманітністю стає серйозним викликом для дизайнерів. У минулому дизайнери телевізорів виокремлювали розслаблення та активність глядачів як конститутивні чинники задоволення від перегляду (Csikszentmihalyi & Kubey, 1981). Однак, розробляючи Smart TV, дизайнери повинні враховувати різні чинники зручності використання складних розважальних середовищ, такі як функції мережевого підключення, роздільну здатність і якість зображення, а також різні джерела контенту, такі як трансляції, фільми, створений користувачем контент та програми.

Оптика мистецтвознавчого аналізу дозволяє стверджувати, що завдяки своїм новим і винятковим розробкам телебачення перетворилося з інструмента перегляду на інтерактивний розумний продукт, який можна персоналізувати. Інтерактивне телебачення (iTV) пропонує останніми роками різноманітні інновації, які перетворюють традиційно пасивний телевізійний досвід на інтерактивний. Нові телевізори (зокрема моделі 2E 32A07KH, Blaupunkt 32WGC5520, Mystery MTV-3220HST2, OzoneHD 32HSN93T2 та ін.) своїм новим, покращеним виглядом зацікавлюють споживачів. Так, OzoneHD 32HSN93T2 має 32-дюймовий LED-дисплей із роздільною здатністю 1366x768 (HD Ready), два HDMI-порти та підтримує голосове керування через Google Assistant, а Blaupunkt 32WGC5520 має таку ж роздільну здатність, оснащений двома HDMI-портами й двома USB, а також підтримкою цифрових тюнерів DVB-T2/C/S/S2. Також наразі доступні 4D-телевізори та голограмні технології, інтегровані в них, для зміни сприйняття перегляду й нових вражень. Іншим прикладом є сидіння, які продаються разом із телевізорами й дозволяють глядачам мати відповідні тілесні відчуття під час перегляду контенту. Тому дискусії про потенціал телевізійних технологій та те, як вони будуть взаємодіяти з користувачами, є активною сучасною сферою досліджень та публікацій. Зарубіжні автори стверджують, що існує тенденція до формування інтерактивного телевізійного досвіду, який дозволяє користувачеві досліджувати базові ігри та надсилати базові пісні чи розмови мовцю за допомогою аудіо, відео, графіки та текстових елементів. Крім того, існує тенденція до розширення телевізійного досвіду через синтез комп'ютерних функцій, таких як перегляд вебсторінки, відеокліпи, електронна пошта, блоги тощо. Загалом, вони мають на увазі п'ять напрямів розвитку Smart-TV впродовж наступних років відповідно до розвитку

цифрових платформ та бездротових мереж, а саме: IPTV, мобільне телебачення, персоналізоване телебачення, Smart Space TV та 3D-телебачення (Tseklevs et al., 2009).

Вивчаючи операціоналізацію сучасних телепристроїв, досвід і очікування користувачів, експерти та дослідники вказують на основні напрями та тенденції щодо майбутнього телевізійного досвіду та динаміки технореволюції в цьому напрямі: чим раз більша комунікація між телебаченням, ПК та інтернетом; еволюція 3D-TV до голографічного телебачення та/або 4D-TV, де додаткові сенсорні ефекти забезпечують більш захопливий, насичений та мобільний телевізійний досвід; можливості соціального перегляду та відеочату; обмін медіаконтентом через телевізійні платформи та необхідність в революційних користувацьких інтерфейсах та персоналізованому контенті (De Moor et al., 2014, pp. 45–47). Одним із результатів вивчення зміни впливу нових технологій на сприйняття членами сім'ї й соціальний аспект використання телевізора є те, що, порівнюючи телевізор з ПК, респонденти також очікують технологічних функцій ПК від телевізора. Більшість респондентів хочуть переглядати відео з YouTube, фотографії тощо на екрані телевізора. Отже, не буде перебільшенням стверджувати, що споживачі цікавитимуться контентом соціальних мереж у телевізорі, який мають намір придбати (Tseklevs et al., 2011, pp. 154–160).

Різниця між основними мотивами перегляду аналогового телебачення та Smart-TV полягає в тому, що перше сприймається як джерело розваг та інформації, тоді як останнє сприяє соціальній інтеракції. Вчені, вивчаючи звички перегляду цифрового телебачення та можливості взаємодії, дійшли висновку, що зв'язок між цифровим телебаченням та його користувачами подібний до стосунків між соціальними мережами та їхніми користувачами: вони викликають почуття спорідненості та вдячності (Bellman et al., 2010, pp. 81–85). Водночас не потрібно забувати про персоналізацію, де інженери створюють прототипи для перевірки функцій персоналізації та їхньої зручності для користувача, а також ініціюють пошук способу інтеграції персоналізованої реклами на телебаченні подібно до персональної веббанерної реклами. Як приклад, створення системи MISPOT, яка може автоматично створювати цифрові телевізійні додатки, що надають персоналізовані комерційні функції для користувачів у телевізійних програмах. Конструкція MISPOT залежить від демографічних даних користувача, історії переглядів та споживання (López-Nores et al., 2011).

У минулому дизайн у сфері інтерактивних продуктів був детермінований тим, наскільки до-

бре враховані виробничі цілі та чи створені продукти належним чином функціонують, тоді як гедоністичні та прагматичні аспекти інтерактивних товарів здебільшого ігнорувалися. У новітній літературі дедалі більше уваги приділяється емоціям, думкам, естетичному виміру та обставинам користувачів під час створення та оцінки дизайнерських рішень і можливостей. Окремі автори (Hassenzahl & Tractinsky, 2006, р. 94) вважають, що користувачі приймають дизайн продукту тоді, коли він відповідає очікуванням, естетичним потребам, мотивації та емоційним станам. Успіх продукту безпосередньо пов'язаний із середовищем, у якому він використовуватиметься, оскільки здатність споживача задовольняти бажання та підтримувати свої соціальні зв'язки є фундаментальним елементом під час вибору продукту. Якщо досвід споживання зумовлений емоційно-естетичним змістом, то дизайнери самі повинні відкривати ці переваги продукту, який вони розробляють. В інтерв'ю, опублікованому на interactiondesign.org, М. Гассенцаль навів приклад, наголосивши, що дизайнер, який хоче досягти успіху у своїй роботі (тут робота полягає у розробці будильника), повинен запитати користувача, як він хоче прокидатися, а не питати його, який будильник він хоче мати. У цьому моменті мета дизайнера та очікування споживача перетинаються (URL2, Interaction Design Foundation (interactiondesign.org)) (Hassenzahl et al., 2013). Готовність споживача володіти певним продуктом виникне внаслідок проектування контексту, який призводить до емоцій, а не внаслідок відображення емоцій через існування продукту. Можна наголосити, що емоційно-естетичний контекст задумується та проєктується водночас із продуктами.

Формулюючи одразу кілька важливих питань, — у якому саме контексті сучасний користувач взаємодіє зі Smart-TV? які позитивні емоції задовольняють (підживлюють) його очікування, а які негативні емоції перешкоджають цьому задоволенню? які якості продукту впливають на чуттєві реакції?, — Д. Є. Талуг (Taluğ, 2021, р. 437) виявляє та концептуалізує кореляції між бажаннями (базовими потребами), очікуваннями, детермінованими телевізійним контентом і функціоналом за участю Smart-TV, та емоційно-естетичним досвідом:

- очікування: Smart TV;
- базові потреби: новий користувацький досвід; нова взаємодія, що пропонує контент/розмови про телебачення/пропозиції щодо телебачення; просте використання; легкий обмін контентом між пристроями; розваги; сумісність з портативними пристроями; забезпечення соціальної взає-

модії; конфіденційність; технології, що постійно розвиваються; спрощення життя; зрозумілість, простота;

- емоційна палітра: захоплення, нудьга, невдоволення, радість, сором, огида, надія, задоволення, презирство, бажання, страх, смуток;

- вимоги: розпізнавання голосу, розумна взаємодія, вбудовані функції, голограма та 3D-технологія, багатофункціональний пульт дистанційного керування, хмарний зв'язок, деталізація, сумісність, підключення / пряме підключення до інтернету, налаштування конфіденційності, вбудований акумулятор/автономне використання та сповіщення.

Без перебільшення можна стверджувати, що Smart TV революціонізували телевізійну індустрію, перетворивши її на портал доступу до цифрового світу. Ми всі були в однаковому становищі — мружилися на маленький екран наших мобільних пристроїв, бажаючи поширити цей досвід на більшому полотні. Поява смарттелевізорів зробила це бажане мріяння реальністю. Телевізори більше не є просто «ідіотськими коробками» (idiot boxes): вони стали набагато розумнішими та пропонують набагато більше, ніж просто звичайні трансляції чи кабельні шоу. Ера Smart TV — безпрецедентне підключення до інтернету, безпрецедентний доступ до онлайн-контенту, ігрові можливості, які транзитують глядача в інші виміри тощо. Визначення розумного телевізора здається на перший погляд складним, але насправді воно досить просте. Це стосується будь-якого телевізора, який може підключатися до інтернету, пропонуючи доступ до потокових сервісів, таких як Amazon Prime або Netflix, прямо на великому екрані без потреби в іншому пристрої, такому як Blu-ray програвач або ігрова консоль. Ситуація стає ще кращою, якщо розглянути телевізори Cello Electronics, які виділяються серед інших виробників телевізорів різючими функціями та якісними варіантами зображення, зокрема 4K Ultra HD, для захопливого перегляду прямо у вітальні.

Раніше телевізори були просто пасивними екранами, що транслювали все те, що диктували кабельні компанії. Наразі Smart TV пропонують все більше контролю над тим, що ви дивитеся і як ви взаємодієте з онлайн-контентом, що робить їх потужними комп'ютерами, спеціально розробленими для споживання медіа. Головною частиною революції є розвиток технологій під'єднання, що дозволяє улюбленим додаткам і платформам потрапляти на домашні екрани — через мережеве з'єднання Wi-Fi або кабелі Ethernet, підключені до порту HDMI телевізора. Це під час перегляду надає додаткові можливості, що впливають на

формування нового естетичного досвіду глядача: трансляція фільмів із популярних сервісів; зв'язок через соціальні мережі; перегляд вебсторінок за допомогою вбудованих браузерів; ігри, завантажені з магазинів додатків. Все це легко контролювати за допомогою пультів дистанційного керування з функціями голосового керування (наприклад, Google Assistant) або мобільних пристроїв, що відображають свої дисплеї на цих інтелектуальних телевізорах. Водночас Smart TV інтегруються з іншими пристроями у домашній мережі. Це дозволяє керувати освітленням, перевіряти камери безпеки або навіть налаштовувати термостати з екрана телевізора — ідеальне втілення концепції інтернету речей.

Висновки

Отже, Smart TV змінюють звички перегляду, пропонуючи світ онлайн-контенту та безперешкодну інтеграцію пристроїв. Більше не потрібно чекати на улюблені шоу, а можна переглядати їх, коли забажаєте. Дублювання екрана мобільного пристрою означає, що більше не потрібно мружитися, дивлячись на крихітні дисплеї. З появою Smart TV відкривається нескінченна бібліотека розваг, які глядач може налаштовувати. Без перебільшення можна стверджувати, що Smart TV змінило онтологію та антропологію телебачення, оскільки, наприклад, пристрої від Cello Electronics більше не призначені виключно для перегляду телепередач: вони перетворились на центр нескінченних розваг та інструментів продуктивності завдяки універсальним магазинам додатків. Завантажуйте все — від Netflix до Facebook — безпосередньо на екран або пориньте в освітній контент та ігри у зручний час. До технології розпізнавання голосу, що змінює правила гри для людей з вадами зору або проблемами з мобільністю, яким важко користуватися традиційними пультами дистанційного керування, додається ще й широкий спектр доступних розваг, приголомшлива графіка та яскраві кольори завдяки передовим технологіям екранів, таким як 4K Ultra HD, OLED, QLED та HDR. Оскільки дисплеї з вищою роздільною здатністю стають дедалі поширенішими серед провідних виробників Smart TV, як-от Cello Electronics, «ігри» набули абсолютно нових вимірів: мова про рівень деталізації в поєднанні з більшими екранами, що робить кожну дію гіперреалістичною й генерує водночас багату емоційну палітру (захоплення, нудьга, радість, сором, огида, надія тощо), яка поглиблює імерсивний естетичний досвід, підсилений вбудованими саундбарами.

Наукова новизна дослідження полягає в спробі естетичної експлікації впливу розумного телебачення на трансформацію користувацького/глядацького досвіду в рамках українських мистецтвознавчого та аудіовізуального дискурсів.

Перспективними напрямками подальших досліджень є інтеграція III у сферу Smart TV (розвиток функцій розпізнавання голосу та облич, що дозволить забезпечити індивідуальний підхід до користувачів; створення рекомендаційних систем на основі поведінки та уподобань глядачів), оптимізація технологій стрімінгу (зменшення затримок і покращення якості потокового відео, вивчення нових форматів із метою оптимізації широкосмислового підключення), аналіз потенціалу інтеграції VR та AR у контент Smart TV, що дозволить створити нові розважальні формати та ін.

Список посилань

- Anderson, L. (2013). *Television aesthetics reconsidered: What can art teach us about medium?* Unak.is. <http://english.unak.is/static/files/AnderssonLinus.pdf>
- Bellman, S., Schweda, A., & Varan, D. (2010). The importance of social motives for watching and interacting with digital television. *International Journal of Market Research*, 52(1), 67–87. <https://doi.org/10.2501/S1470785310201065>
- Cardwell, S. (2006). Television Aesthetics. *Critical Studies in Television*, 1(1), 72–80. <https://doi.org/10.7227/CST.1.1.10>
- Csikszentmihalyi, M., & Kubey, R. (1981). Television and the rest of life: A systematic comparison of subjective experience. *Public Opinion Quarterly*, 45(3), 317–328. <https://doi.org/10.1086/268667>
- De Moor, K., Saritas, O., Schuurman, D., Claeys, L., & De Marez, L. (2014). Towards Innovation Foresight: Two empirical case studies on future TV experiences for/by users. *Futures*, 59, 39–49. <https://doi.org/10.1016/j.futures.2014.01.009>
- Đorđević, T. (1989). *Teorija masovnih komunikacija*. SIT.
- Hassenzahl, M., & Tractinsky, N. (2006). User experience – a research agenda. *Behaviour & Information Technology*, 25(2), 91–97. <https://doi.org/10.1080/01449290500330331>
- Hassenzahl, M., Eckoldt, K., Diefenbach, S., Laschke, M., Lenz, E., & Kim, J. (2013). Designing moments of meaning and pleasure. Experience design and happiness. *International Journal of Design*, 7(3), 21–31.
- Jacobs, J. (2001). Issues of judgment and value in television studies. *International Journal of Cultural Studies*, 4(4), 427–447. <https://doi.org/10.1177/136787790100400404>
- Jang, J., Zhao, D., Hong, W., Park, Y., & Yi, M. Y. (2016, June 22–24). Uncovering the underlying factors of

- Smart TV UX over time: A multi-study, mixed-method approach. In *TVX'16: ACM Interactive Experiences for TV and Online Video* [Conference proceedings] (pp. 3–12). Association for Computing Machinery. <http://dx.doi.org/10.1145/2932206.2932207>
- López-Nores, M., Blanco-Fernández, Y., Pazos-Arias, J. J., Fernández-Vilas, A., & Ramos-Cabrer, M. (2011). Automatic provision of personalized e-commerce services in Digital TV scenarios with impermanent connectivity. *Expert Systems with Applications*, 38(10), 12691–12698. <https://doi.org/10.1016/j.eswa.2011.04.056>
- Meulen, R., & Pettey, C. (2012). *Gartner Says 85 Percent of All Flat-Panel TVs Will Be Internet-Connected Smart TVs by 2016*. Gartner. <http://www.gartner.com/newsroom/id/2280617>
- Novaković, S. (1998). *Govor TV medija. Televizija-sadašnjost-budućnost – godišnjak RTS*. Beograd.
- Stojanovic Prelevic, I. (2018). Television and the Aesthetic Experience. *Facta Universitatis. Series: Visual Arts and Music*, 4(2), 81–87. <https://doi.org/10.22190/FUVAM1802081S>
- Taluğ, D. Y. (2021). User expectations on Smart TV; An empiric study on user emotions towards Smart TV. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 11(2), 424–442.
- Thorburn, D. (2004). Television aesthetics. In H. Newcomb (Ed.), *The Television Encyclopedia*. Taylor and Francis. http://web.mit.edu/211.432/www/readings/Thorburn_TelevisionAesthetics.pdf
- Tsekleves, E., Cosmas, J., Aggoun, A., & Loo, J. (2009). Converged digital TV services: The role of middleware and future directions of interactive television. *International Journal of Digital Multimedia Broadcasting*, 1, Article 643680. <https://doi.org/10.1155/2009/643680>
- Tsekleves, E., Whitham, R., Kondo, K., & Hill, A. (2011). Investigating media use and the television user experience in the home. *Entertainment Computing*, 2(3), 151–161.
- Csikszentmihalyi, M., & Kubey, R. (1981). Television and the rest of life: A systematic comparison of subjective experience. *Public Opinion Quarterly*, 45(3), 317–328. <https://doi.org/10.1086/268667> [in English].
- De Moor, K., Saritas, O., Schuurman, D., Claeys, L., & De Marez, L. (2014). Towards Innovation Foresight: Two empirical case studies on future TV experiences for/by users. *Futures*, 59, 39–49. <https://doi.org/10.1016/j.futures.2014.01.009> [in English].
- Dorđević, T. (1989). *Teorija masovnih komunikacija* [Mass communication theory]. SIT [in Slovenian].
- Hassenzahl, M., & Tractinsky, N. (2006). User experience – a research agenda. *Behaviour & Information Technology*, 25(2), 91–97. <https://doi.org/10.1080/01449290500330331> [in English].
- Hassenzahl, M., Eckoldt, K., Diefenbach, S., Laschke, M., Lenz, E., & Kim, J. (2013). Designing moments of meaning and pleasure. Experience design and happiness. *International Journal of Design*, 7(3), 21–31 [in English].
- Jacobs, J. (2001). Issues of judgment and value in television studies. *International Journal of Cultural Studies*, 4(4), 427–447. <https://doi.org/10.1177/136787790100400404> [in English].
- Jang, J., Zhao, D., Hong, W., Park, Y., & Yi, M. Y. (2016, June 22–24). Uncovering the underlying factors of Smart TV UX over Time: A multi-study, mixed-method approach. In *TVX'16: ACM Interactive Experiences for TV and Online Video* [Conference proceedings] (pp. 3–12). Association for Computing Machinery. <http://dx.doi.org/10.1145/2932206.2932207> [in English].
- López-Nores, M., Blanco-Fernández, Y., Pazos-Arias, J. J., Fernández-Vilas, A., & Ramos-Cabrer, M. (2011). Automatic provision of personalized e-commerce services in Digital TV scenarios with impermanent connectivity. *Expert Systems with Applications*, 38(10), 12691–12698. <https://doi.org/10.1016/j.eswa.2011.04.056> [in English].
- Meulen, R., & Pettey, C. (2012). *Gartner Says 85 Percent of All Flat-Panel TVs Will Be Internet-Connected Smart TVs by 2016*. Gartner. <http://www.gartner.com/newsroom/id/2280617> [in English].
- Novaković, S. (1998). *Govor TV medija. Televizija-sadašnjost-budućnost – godišnjak RTS* [The speech of TV Media. Television-present-future – annual]. Beograd [in Croatian].
- Stojanovic Prelevic, I. (2018). Television and the aesthetic experience. *Facta Universitatis. Series: Visual Arts and Music*, 4(2), 81–87. <https://doi.org/10.22190/FUVAM1802081S> [in English].
- Taluğ, D. Y. (2021). User expectations on Smart TV; An empiric study on user emotions towards Smart TV. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 11(2), 424–442 [in English].

References

- Anderson, L. (2013). *Television aesthetics reconsidered: What can art teach us about Medium?* Unak.is. http://english.unak.is/static/files/Andersson_Linus.pdf [in English].
- Bellman, S., Schweda, A., & Varan, D. (2010). The importance of social motives for watching and interacting with digital television. *International Journal of Market Research*, 52(1), 67–87. <https://doi.org/10.2501/S1470785310201065> [in English].
- Cardwell, S. (2006). Television Aesthetics. *Critical Studies in Television*, 1(1), 72–80. <https://doi.org/10.7227/CST.1.1.10> [in English].

- Thorburn, D. (2004). Television aesthetics. In H. Newcomb (Ed.), *The Television Encyclopedia*. Taylor and Francis. http://web.mit.edu/211.432/www/readings/Thorburn_TelevisionAesthetics.pdf [in English].
- Tseklevs, E., Cosmas, J., Aggoun, A., & Loo, J. (2009). Converged digital TV services: The role of middleware and future directions of interactive television. *International Journal of Digital Multimedia Broadcasting*, 1, Article 643680. <https://doi.org/10.1155/2009/643680> [in English].
- Tseklevs, E., Whitham, R., Kondo, K., & Hill, A. (2011). Investigating media use and the television user experience in the home. *Entertainment computing*, 2(3), 151–161 [in English].

Smart TV and New Viewer Experience: Aesthetic Explications

Oksana Oliinyk^{1*}, Mykola Mandziak²

¹Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

²PHEE “Kyiv University of Culture”, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is the explication and analysis of Smart TV impact on the viewer aesthetic experience transformation. *Research results.* It is found out that with the beginning of the “Smart TV epoch”, without any exaggeration, a revolution in the television industry took place, when TVs finally ceased to be perceived as “idiot boxes” and television art turned into a portal of access to the modern digital world. It is grounded that Smart TV has transformed the viewer experience in the direction of hyper-realistic and hyper-immersive aesthetics thanks to the streaming device, the balance between complexity and diversity, the revolutionary user interface, displays with improved resolution, soundbars and personalised content. *The scientific novelty* of the article lies in the aesthetic explication of the Smart TV impact on the transformation of users’/viewers’ experience within the framework of Ukrainian audiovisual and art history discourses. *Conclusions.* The optics of art history analysis allows to assert that thanks to its new and exceptional developments, television has evolved from a viewing tool to an interactive smart product that can be personalised. If before TVs used to be passive screens that broadcast whatever cable companies dictated, then now Smart TVs offer more control over both the video content itself and the interaction with online content. This option of active control is provided by forming the context that leads to emotions, rather than by reflecting emotions through the existence of the product, that is the emotional and aesthetic context is conceived and designed simultaneously with the products. Smart TV offers a new level of detail combined with larger screens, making every action hyper realistic and generating arich emotional palette that deepens the immersive aesthetic experience, enhanced by built-in soundbars.

Keywords: Smart TV; viewer aesthetic experience; personalisation; emotions; revolutionary user interface; art history analysis

Відомості про авторів

Оксана Олійник, кандидат культурології, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-4687-2408, e-mail: oksana_oliinyk@ukr.net

Микола Мандзяк, аспірант, ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна, ORCID iD: 0009-0002-7416-8810, e-mail: nikolas332332@gmail.com

Information about the authors

Oksana Oliinyk*, PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-4687-2408, e-mail: oksana_oliinyk@ukr.net

Mykola Mandziak, PhD Student, PHEE “Kyiv University of Culture”, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0009-0002-7416-8810, e-mail: nikolas332332@gmail.com

*Corresponding author



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

Естетика мобільного відео: мистецтвознавчі рефлексії

Ігор Печеранський

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — естетико-мистецтвознавчий аналіз мобільного відеозапису як революційної технології в сучасному кіновиробництві та цифровій аудіовізуальній індустрії. *Результати дослідження.* З'ясовано, що цифрова трансформація аудіовізуального ландшафту поглибилася й набула нового масштабу в «епоху мобільності», свідченням чого є перетворення мобільного зображення на «естетичну фігуру нашого часу». Продemonстровано, що естетика мобільного відео, або «естетика Keitai», має кілька рівнів: по-перше, пікселізація зображення (естетика низької роздільної здатності) й зміщення уваги з візуальної якості на глибше розуміння ідентичності зображення (інтимні, безпосередні й буденні зображення), і, по-друге, вплив мобільних телефонів на мову тіла. *Наукова новизна* статті полягає в актуалізації та концептуалізації естетичної проблематики, пов'язаної з упровадженням мобільних технологій у кіновиробництво та «культурою рухомого зображення» в рамках українського мистецтвознавчого дискурсу. *Висновки.* Завдяки впровадженню та бурхливому розвитку технологій мобільного відеозапису з початку ХХІ ст., зокрема смартфонів, кіновиробництво перейшло з андеграундної та артхаусної практики на егалітарну кінопрактику. Це сприяло формуванню «культури рухомого зображення» та виникненню основних рис естетики, властивої мобільним медіа, враховуючи зміну парадигми — від домінантної «окулярноцентричної» естетики до «тактильної» естетики, що ґрунтується на втіленій афективності. Завдяки мобільним пристроям запису відкривається альтернативний простір для аудіовізуальної творчості, а нова естетика, формат 3GP/MPEG4, підкреслює оригінальну якість продукту, що дозволяє глядачеві ідентифікувати себе з кінорежисером чи медіахудожником, а також стимулює інновації та демонструє потенціал мобільних медіа в рамках цифрового аудіовізуального ландшафту, що розвивається.

Ключові слова: мобільні відео; мобільне кіновиробництво; «естетика Keitai»; «культура рухомого зображення»; цифрова аудіовізуальна індустрія; естетико-мистецтвознавчий аналіз

Для цитування

Печеранський, І. (2025). Естетика мобільного відео: мистецтвознавчі рефлексії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 61–67. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334043>

Вступ

Цифрова трансформація аудіовізуального ландшафту поглибилася й набула нового масштабу внаслідок розвитку та впровадження мобільних технологій. Перші примітивні фотокамери з'явилися в мобільних телефонах на початку 2000-х рр. (Sharp J-SH04 (J-Phone, що могли передавати зображення по стільниковому зв'язку), а вже через п'ять років апарати перетворилися на повноцінні портативні камерофони з автофокусом і зображенням мегапіксельних матриць, які з часом лише покращувалися. Вже в 2005 р. на ринку з'явилася модель K750i від Sony Ericsson з роздільною здат-

ністю 1632 1224 пікселя, а в 2006 р. Nokia випустила модель № 93 із сенсором на 5 мегапікселів та триразовим оптичним зумом. Саме з цього моменту мобільні медіа, які включають зображення, звук чи відео, що створюються, зберігаються або передаються через мобільні телефони та інші портативні пристрої, зокрема mp3-плеєри, портативні цифрові помічники, iPod та подібні гаджети, іноді також використовують компоненти GPS або RFID, все активніше перетворюються на надійних та близьких супутників нашого життя (Christensen, 2006). Ну й справжньою технологічною революцією була поява в 2007 р. першого iPhone, розробленого С. Джобсом: безклавіатурні мульти-

тачсмартфони, що поєднують функції телефону, комп'ютера, фото/відеоапаратів, аудіоплеєра та інтернет-модему, досить швидко підкорили ринок, а ще уможливили перехресні галузі мобільного (документального) кіновиробництва та мобільного медіамистецтва, змінивши аудіовізуальний ландшафт назавжди. Щоб зрозуміти, наскільки ці зміни останнього є «тектонічними», можна взяти до уваги поняття «образ мігранта», запропоноване Т. Нейлом (Nail, 2019), що ґрунтується на подвійному розумінні мобільності міграції та мобільності цифрових зображень: «Ми живемо в епоху мобільності. Сьогодні переміщується більше людей, ніж будь-коли в історії. Також більше зображень перебувають у русі, ніж будь-коли раніше. Мігрант став політичною фігурою нашого часу, так само як мобільне зображення стало естетичною фігурою нашого часу» (р. 54).

Чим мобільні медіа відрізняються від таких усталених форм медіа, як кіно, телебачення, відео та анімація? Щоб відповісти на це запитання, важливо розкрити естетичний потенціал та художньо-виражальні засоби мобільних медіа, такі як ефект присутності, швидка репортажна зйомка, вірогідність, піксельність та ін., що забезпечуються мобільними пристроями через мобільний відеоперформанс, візуальне мистецтво чи мобільну документальну стрічку. Слід зазначити, що українські дослідники та теоретики аудіовізуального мистецтва майже не звертаються до аналізу цієї тематики, що зумовлює актуальність розвідки.

Аналіз попередніх досліджень. З-поміж найбільш репрезентативних, інформативних і концептуальних розвідок із цієї проблематики варто виокремити кілька. Так, К. Бейкер, М. Шлесер і К. Молга (Baker et al., 2009) досліджують нові можливості мобільних медіа в галузі мистецтва та медіапрактики, намагаючись визначити новий жанр естетики мобільного медіамистецтва. Попри різні підходи до роботи з мобільними медіа в авторів виникає спільне бачення оригінальної піксельної естетики мобільних екранів із низькою роздільною здатністю, що стало можливим завдяки внеску мобільних технологій у розвиток аудіовізуальних медіа в десятиліття HD. Л. Карідад Ботелла (Caridad Botella, 2012) зосереджується на аналізі естетики, генерованій мобільними камерами, які з огляду на їхні обмеження щодо захоплення та звуку все ж схильні формувати нову мову. Переглянувши роботи деяких художників, зокрема Роджера Одіна, присвячених фільмам, заснованим на поганих технічних характеристиках відео, знятих мобільним телефоном, та з теоретичної точки зору таких авторів, як вище згадана Камілла Бейкер і Алессандро Амадуч-

чі, авторкою сформульовано внесок у розгляд електронних та цифрових медіа, що, як вона сподівається, дозволить творцям фільмів і відео використовувати окремі аспекти в їхній творчій практиці (Caridad Botella, 2012).

Німецький дослідник О. Руф (Ruf, 2018) у передмові до збірника праць «Естетика смартфонів. Про філософію та дизайн мобільних медіа» наголошує, що медіатехнологічні трансформації виробничого процесу закладають фундамент для появи смартфона як поліфункціонального гаджета, який поєднує мобільний телефон, ПК, аудіовізуальний програвач, радіо та веббраузер. А ще існують дизайнерські наслідки, які створюють видимість цієї «невидимої» технології — дизайн інтерфейсу користувача або інтерактивні додатки. Міркуючи над цими питаннями, вчений актуалізує проблему естетики смартфона та розглядає її з трансдисциплінарного погляду. А. Жуїні (Jouini, 2025) вважає, що концепція мобільності є центральною для кіновиробництва за допомогою мобільних телефонів, цифрового кіно загалом і сучасної міграції, спираючись водночас на документальний фільм «Опівнічний мандрівник». На її думку, практики мобільності містяться в основі цифрового кіно, яке характеризується релокацією індустрії або циркуляцією даних, а також визначає повсякденне використання мобільних телефонів, зокрема й у кіновиробництві. Виділяючи сцени з фільму, А. Жуїні (Jouini, 2025) зазначає, що мобільність та портативність камери телефону пов'язані з міграційними переміщеннями й з фізично-тілесними рухами біженців, коли мобільні телефони використовуються як камери в ситуаціях, що спричиняють розмиття руху.

Попри це наукова робота щодо концептуалізації естетичних засад мобільної відеозйомки на належному теоретичному рівні триває. Це потребує як поглибленого аналізу окремих кейсів у галузі кіно- й телемистецтва, де задіяні мобільні технології, так і методологічного осмислення віртуальних інновацій, які відображають тенденцію індивідуалізованого перегляду контенту з мобільних гаджетів і дескоптів, а також їх вплив на природу аудіовізуальної творчості в цифрову епоху.

Мета статті — естетико-мистецтвознавчий аналіз мобільного відеозапису як революційної технології в сучасному кіновиробництві та цифровій аудіовізуальній індустрії.

Результати дослідження

Серед перших фільмів, відзнятих за допомогою мобільних телефонів, є, по-перше, художній фільм «SMS Sugar Man 2» (2005–2006) півден-

ноафриканського режисера Аріана Каганофа, а, по-друге, «Нові любовні зустрічі» (2006) Марчелло Менкаріні та Барбари Сегецці. З приводу останнього в газеті «The Guardian» 14 червня 2006 р. з'являється такий коментар: «Обмеження зйомки за допомогою мобільного телефону — необхідність знімати з близької відстані, слабкий звук та заледве тремтяче зображення — виявилися для них перевагами, що спонукало людей трохи легше відкриватися одне одному» ("Full-length film shot on phone", 2006). І все завдяки мобільному, портативному аспекту знімального пристрою. Незалежно від того, який пристрій використовують кінематографісти, саме їхня мобільність привертає увагу Роже Одіна, який одним із перших класифікував фільми, зняті за допомогою мобільних телефонів. Він проводить розмежування між *cinema upo*, фотографічним кіно «сліду», «створеним для перегляду в кімнаті глядачем, запрошеним до застосування певної дисципліни ока», та *cinema due* або цифровим кіно, яке споживається в багатьох різних видах «диспозитивів», «... які часто вписані в комунікацію мультимедіа, гри [...] або фізичного ефекту [...], а не в комунікацію наративу» (Odin, 2010). Оскільки *cinema due* є занадто широким поняттям, він пропонує підкатегорію «р-кіно» (аналог французького «*telephone portable*»): частина *cinema due*, яка створена за допомогою мобільного телефону. Зрештою ця підкатегорія базується на протезному аспекті мобільного телефону та уможливорює інтерпретації та аналіз нової кінопрактики (Caridad Botella, 2012, р. 76).

Варто констатувати, що сприйняття реальності через вбудовану камеру мобільного телефону з часом змінилося: пікселізовані зображення через низьку роздільну здатність камери поступилися більш високій чіткості (HD), а низька роздільна здатність і, як наслідок, пікселізація зображення вплинули на появу естетики низької роздільної здатності (*low-res aesthetic*). Але низька роздільна здатність незабаром була витіснена камерами кращої якості; для фільмів, знятих із 2010 р., низька роздільна здатність є варіантом, оскільки, наприклад, мобільний пристрій iPhone4 (і наступні моделі) записує у форматі HD, де майже немає слідів пікселя. У зв'язку з цим виникають чимало важливих питань: чи є пікселізоване зображення естетичною якістю, необхідною для ідентичності фільмів, знятих за допомогою мобільних телефонів? чи є сам інструмент унікальним активом, коли йдеться про фіксацію реальності, незалежно від кількості пікселів? Художники та дослідники К. Бейкер, М. Шлесер та К. Молга (Baker et al., 2009) підтримують ідею пікселізації зображення як визначальної характеристики мобільної естети-

ки, але вони також розглядають інші аспекти, що впливають з доступності мобільного телефону. Вони стверджують думку про «існування естетики, унікальної для мобільних медіа», що ґрунтується на таких атрибутах мобільних медіа, як безпосередність та інтимність (р. 101). У їхній роботі не лише зазначено, що обмеження мобільного телефону є визначальним патерном для встановлення нового формату, а й упроваджено (М. Шлесером) нову категорію — «*mobile-mentary*» (мобільна документалістика).

У іншій роботі з аналогічною назвою М. Шлесер (Schleser, 2011) досліджує потенціал і перспективи мобільного документального кіновиробництва, де в останніх розділах описує нову мобільну естетику, що розвивається, а особлива мобільна роздільна здатність додає нові елементи до естетики Keitai як перспективного напрямку: досвід розташування, поняття особистих, безпосередніх та інтимних якостей. Дослідник також виокремлює візуальний рівень естетики Keitai (в Японії цим поняттям позначають портативні та мобільні телефони), який характеризується пікселізацією зображення. Елементи, пов'язані з цією характеристикою і є продуктивними з точки зору творчості (Odin, 2010, р. 367), включають пікторіалізм та пряме посилення на живопис, що виявляється в схожості між мазком пензля та пікселем. Крім того, існує відповідність між вертикальним форматом картини та екраном мобільного телефону («Перлина», 2006); абстракція («Ходити по колу та дозволити себе поглинути», 2006); дієгеа ефекту пікселя, що підкреслює важливість пікселя в наративній історії («Ноктюрн для короля Риму», 2005), де пікселі суб'єктивізуються, що підтримує портретне зображення фізичного й психологічного стану головного героя (Odin, 2010, р. 367).

Колективна візія К. Бейкер, М. Шлесера та К. Молги (Baker et al., 2009) стосовно «нової» естетики мобільного екрана передбачає акцент на цифрових зображеннях і відео з низькою роздільною здатністю, цифрових піксельних композиціях, обмежених і конденсованих розмірах екрана та розмірах файлу. Ця естетика підкреслює важливість місця розташування, простору, а також не-простору — бути тут, бути будь-де, але саме тут, де є телефон, а не в якомусь фіксованому місці, через занурення. Досвід простору або стану буття людини в межах її власної тілесності маніфестує тактильну естетику, укорінену у втіленій афективності, що проявляється через жести та рухи пристрою під час документування або «відеозйомки» вродженої перформативності чи руху, що здійснюється самими телефонами. Завдяки появі мобільних пристроїв відкривається альтер-

нативний простір для мистецької творчості, тоді як нова естетика стимулює інновації та ілюструє потенціал мобільних медіа в рамках медіаландшафту, що розвивається. Медіахудожники чітко фіксують ненавмисну близькість та афективну природу пристроїв, коли під впливом експресивності формується схильність до крупних планів та відчуття безпосередності — миттєвості, реального часу, «буття-тут-і-зараз». Портативність у поєднанні з інтимністю дозволяє дивитися та знімати будь-де, інтегрувати телефон у приватний простір, завдяки чому повсякденне перетворюється на цікаве й конфронтаційне. Нова піксельна естетика мобільного відео, формат 3GP/MPEG4, створює оригінальну якість, яка дозволяє глядачеві ідентифікувати себе з мобільним режисером чи художником. Щоденний контакт з цим пристроєм супроводжується набором ритуалів, які можна використовувати для оцінки доставленого контенту (твір візуального мистецтва чи зображення, надіслане другом), а звук або вібрація, породжені цим пристроєм, створюють «відчуття очікування, навіть терміновості» (McLuhan, 2001, p. 289), після чого йде ручне «розпакування» повідомлення. Візуальне відображення доступне завдяки невеликому LCD-екрану, роздільна здатність якого постійно покращується, що дозволяє відображати складніші зображення. Важливим компонентом останніх є світло на екрані, яке виникає під час активації телефону. Відчуття тісного зв'язку з повідомленням, його об'єктом та автором має помітні емоційні наслідки в буденному мистецькому досвіді, змушуючи людину відчувати себе особливою, важливою та натхненною (Baker et al., 2009, p. 119).

Якщо раніше за домашню зйомку відповідали аматорські відеокамери, то наразі папка «Відео» на персональному телефоні для багатьох є особистим та інтимним. Це дуже красиво осмислено та показано у фільмі «Романс у Нью-Йорку» (2014), що більше схожий на ліричну замальовку про взаємини сучасної пари, яка живе в США, в якому немає окресленого конфлікту, проте до найдрібніших деталей розповідається про приємні дрібниці, що зближують люблячих людей — обійми, дотики, посмішки, тримання за руки, щасливі очі, милі спонтанності. Фільм про один день із життя закоханих: пробудження, прогулянка по магазинах, відпочинок у парку, вечеря в кафе. Головний герой весь час знімає свою дівчину на телефон. Відчуття тепла, умиротворення, спокою, якими «дихає» кожен кадр картини, передано за допомогою смартфона, що знімає документально, близько та дуже акуратно. Зрештою у подібних роботах спостерігається високий рівень уваги до великого плану, своєрідне «вчитування», що перетворює

світ у кадрі на максимально камерний, індивідуальний та інтимний, у якому двоє людей стають єдиним цілим, а навколишній простір перетворюється на декорацію та проєкцію їхніх взаємин.

Поява активних екшен-камер GoPro забезпечила можливість для зйомок не лише візуально ефектних великих планів та емоційних сцен, але й освоєння повітряного простору. Так, квадрокоптери, мультикоптери, оснащені мікропроцесорами, самостійними акумуляторами та системами автоматичної стабілізації зображення, почали надавати неймовірні відеокадри, зняті з повітря найскладнішими траєкторіями в рамках заданого радіуса. З'явилася опція як плавного зависання над тим чи іншим об'єктом, так і регулювання швидкості переміщення з обертанням навколо власної осі за допомогою пульта управління. Коли ми дивимося на землю з висоти пташиного польоту, нам набагато легше побачити красу цього світу. Також легко можна знімати під водою, поринаючи в глибини океану, або в машині, помістивши камеру в будь-якій точці. Коментуючи технологічну розробку Н. Вудмана, С. Кане (O'Kane, 2018) зазначає: «Коли ми дивимося на землю з висоти пташиного польоту, нам набагато легше побачити красу цього світу. Також легко можна знімати під водою, поринаючи в глибини океану, або в машині, помістивши камеру в будь-якій точці. І навіть, якщо ви хочете поглянути на те, що відбувається з позиції свого собаки, у нас є для цього спеціальне кріплення».

Зрештою багатьох любителів і професіоналів кіноіндустрії зацікавили стабілізація під час руху, легкість та компактність пристрою, висока якість та деталізація зображення, водонепроникність, можливість видовищної передачі емоцій людини на момент перебування в самому центрі подій (Pecheranskyi, 2023). Увага до великих планів і деталей та оригінальність фокуса уваги можуть забезпечити не лише потрібний настрій в окремій сцені, а й підкреслити точковими штрихами важливі драматургічно перипетії картини, дотримуючись необхідної візуальної тональності та стилю, що помітно в серіалі «Пуститися берега» (2008–2013). У фіналі пілотної серії камера вилітає з дула пістолета головного героя, тоді як операторська робота побудована на поєднанні різних художніх прийомів, одним із яких є POV (від англ. Point of View — точка зору). Головне це поява POV у кадрі тоді, коли цього найменше очікують, як-от в епізоді 4.02, коли М. Словіс помістив камеру на круглий робот-пилосос Roomba: і це POV (погляд) пилососа, який здається дивним, зате чудово розповідає історію цієї вечірки. Так, в інших епізодах серіалу камера закріплювалася на совковій лопаті,

усередині пральної машини, кавоварці, скляний пробірці тощо. Важливо, щоб глядач захоплювався красивою картинкою, але не вважав, що вона домінує над змістом. Також це стосується розміщення основного об'єкта на передньому плані: можна застосувати ефект розмиття фону з героєм або, навпаки, створити розмитий передній план при різкому фоновому зображенні. Візуальний контраст найчастіше несе семантичну функцію: пістолет, пачка грошей, фара автомобіля, муха, сітка для барбекю, рожевий ведмедик чи розбите скло зі звичайних елементів середовища перетворюються на важливі ігрові деталі, і це свідчить, що оператор і режисер найперше стурбовані наративом (St. John, 2013).

Висновки

Отже, погоджуючись з Т. Нейлом у тому, що нині панує епоха мобільності, а «... мобільне зображення стало естетичною фігурою нашого часу», необхідно зауважити, що хоча фільми та короткі відео традиційно знімалися за допомогою високоякісних недзеркальних, дзеркальних, а також інших професійних камер, саме індустрія смартфонів революціонізувала творчий процес в аудіовізуальній сфері. За короткий проміжок часу телефони з камерами суттєво еволюціонували — від невизнання їх як пристроїв для кіновиробництва до того, що мають роз'єми mini-jack, які дозволяють записувати дієгетичний звук та брати інтерв'ю за допомогою мікрофонів. Зрештою кіновиробництво за допомогою мобільних технологій та смартфонів перетворилося з андеграундної та артхаусної практики на егалітарну кінопрактику та «культуру мобільного рухомого зображення» (Mobile Moving Image Culture) зі своєю естетикою, яку М. Шлесер трактує як «естетику Keitai». Водночас із пікселізацією зображення як визначальним атрибутом мобільної естетики увага зміщується з візуальної якості на глибше розуміння ідентичності зображення: інтимні, безпосередні й буденні зображення, доступні нам завдяки портативному, щоденному використанню пристрою, тепер стають елементами, що поглиблюють та розвивають мобільну естетику. Увага переноситься з низької роздільної здатності на телефон з камерою як інструмент, що фіксує нашу повсякденну реальність. Інший естетичний рівень пов'язаний із впливом мобільних телефонів на мову тіла та тим, як це засвоюється в процесі перегляду та екранування за допомогою мобільних телефонів. Власне, це об'єднує естетику мобільного відеозапису та нових медіа з теорією втілення (the theory of embodiment): досвід світу (як творця та

аудиторії) не обмежується лише зором, а охоплює всю соматіку, через що, як справедливо зазначають сучасні дослідники, відбувається зміна парадигми — від домінантної «окулярцентричної» естетики до «тактильної» естетики, що ґрунтується на втіленій афективності. Це змінило медіадосвід, коли сенсомоторна сила почала використовуватися для створення експериментального й нового кіно, а мобільний пристрій розглядався як важливий елемент тактильного досвіду, коли людина торкається до пристрою для запису/відтворення аудіовізуального медіафайлу.

Наукова новизна дослідження полягає в актуалізації та концептуалізації естетичної проблематики, пов'язаної з упровадженням мобільних технологій у кіновиробництво та «культурою рухомого зображення» в рамках українського мистецтвознавчого дискурсу.

Перспективними напрямками подальших досліджень є сучасні мобільні технології (варіації екшен-камер GoPro; «камери-мікроби» на об'єкті, тварині або птиці; налаштування ISO, Shutter Speed, Shutter Speed, Aperture та ін.) та їхній внесок у сучасне експериментальне та документальне кіновиробництво, вплив інтернет-технологій, які нівелюють демаркацію між класичним глядачем, що вербально обговорює побачене з однодумцями, і глядачем-користувачем, який коментує художній артефакт у просторі міжкультурного віртуального гіпер-тексту, а також міждисциплінарні дослідницькі проекти М. Шлесера.

Список посилань

- Baker, C. C., Schleser, M., & Molga, K. (2009). Aesthetics of mobile media art. *Journal of Media Practice*, 10(2), 101–122. https://doi.org/10.1386/jmpr.10.2-3.101_1
- Caridad Botella, L. (2012). The mobile aesthetics of cell phone made films: From the pixel to the everyday. *Revista KEPES*, 9(8), 73–87.
- Christensen, M. S. (2006). *As we may feel: Interpreting the cultural of emerging personal affective mobile media* [PhD Dissertation, IT University of Copenhagen].
- Full-length film shot on phone. (2006, June 14). *The Guardian*. <http://www.guardian.co.uk/film/2006/jun/14/news2>
- Jouini, A. (2025). Aesthetics and practices of mobility in mobile phone filmmaking. *Media Practice and Education*, 26(1). <https://doi.org/10.1080/25741136.2025.2478492>
- McLuhan, M. (2001). *Understanding Media* (2nd ed.). Routledge.
- Nail, T. (2019). The migrant image. In B. Dogramaci & B. Mersmann (Eds.), *Handbook of art and global migration: Theories, practices, and challenges* (pp. 54–69). De Gruyter.

- Odin, R. (2010). Question Posées à la théorie du cinéma par les films tour-nés sur téléphone portable. In F. Casetti, J. Gaines, & V. Re (Eds.), *Dall'inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva* (pp. 363–372). Forum.
- O'Kane, S. (2018, December 18). *GoPro CEO Nick Woodman on how the company is coming back into focus*. The Verge. <https://www.theverge.com/2018/12/18/18145385/gopro-ceo-nick-woodman-hero-7-black-competition-karma-drone>
- Pecheranskyi, I. (2023). Attractive visuality generation within the 360°-VR video format as a technological trend in modern film production. *Culture and Arts in the Modern World*, 24, 271–284. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.24.2023.287709>
- Ruf, O. (2018). Vorwort. Ästhetische Mobilität oder: Smartphone-Kultur. In O. Ruf (Ed.), *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien* (pp. 9–12). Transcript.
- Schleser, M. R. C. (2011). *Mobile-mentary: Mobile documentaries in the mediascape*. LAP Lambert Academic Publishing.
- St. John, A. (2013, September 26). Working bad: Cinematographer Michael Slovis on 35mm film, HDTV, and how 'Breaking Bad' stuck the landing. *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/allenstjohn/2013/09/26/working-bad-cinematographer-michael-slovis-on-35mm-film-hdtv-and-how-breaking-bad-stuck-the-landing/>
- Jouini, A. (2025). Aesthetics and practices of mobility in mobile phone filmmaking. *Media Practice and Education*, 26(1). <https://doi.org/10.1080/25741136.2025.2478492> [in English].
- McLuhan, M. (2001). *Understanding Media* (2nd ed.). Routledge [in English].
- Nail, T. (2019). The migrant image. In B. Dogramaci & B. Mersmann (Eds.), *Handbook of art and global migration: Theories, practices, and challenges* (pp. 54–69). De Gruyter [in English].
- Odin, R. (2010). Question Posées à la théorie du cinéma par les films tour-nés sur téléphone portable [Questions posed to film theory by films shot on mobile phones]. In F. Casetti, J. Gaines, & V. Re (Eds.), *Dall'inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva* [In the very beginning and the very end. Film theories in perspective] (pp. 363–372). Forum [in French].
- O'Kane, S. (2018, December 18). *GoPro CEO Nick Woodman on how the company is coming back into focus*. The Verge. <https://www.theverge.com/2018/12/18/18145385/gopro-ceo-nick-woodman-hero-7-black-competition-karma-drone> [in English].
- Pecheranskyi, I. (2023). Attractive visuality generation within the 360°-VR video format as a technological trend in modern film production. *Culture and Arts in the Modern World*, 24, 271–284. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.24.2023.287709> [in English].
- Ruf, O. (2018). Vorwort. Ästhetische Mobilität oder: Smartphone-Kultur [Foreword. Aesthetic mobility or: Smartphone culture]. In O. Ruf (Ed.), *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien* [Smartphone aesthetics. On the philosophy and design of mobile media] (pp. 9–12). Transcript [in German].
- Schleser, M. R. C. (2011). *Mobile-mentary: Mobile documentaries in the mediascape*. LAP Lambert Academic Publishing [in English].
- St. John, A. (2013, September 26). Working bad: Cinematographer Michael Slovis on 35mm film, HDTV, and how 'Breaking Bad' stuck the landing. *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/allenstjohn/2013/09/26/working-bad-cinematographer-michael-slovis-on-35mm-film-hdtv-and-how-breaking-bad-stuck-the-landing/> [in English].

References

- Baker, C. C., Schleser, M., & Molga, K. (2009). Aesthetics of mobile media art. *Journal of Media Practice*, 10(2), 101–122. https://doi.org/10.1386/jmpr.10.2-3.101_1 [in English].
- Caridad Botella, L. (2012). The mobile aesthetics of cell phone made films: From the pixel to the everyday. *Revista KEPES*, 9(8), 73–87 [in English].
- Christensen, M. S. (2006). *As we may feel: Interpreting the cultural of emerging personal affective mobile media* [PhD Dissertation, IT University of Copenhagen] [in English].
- Full-length film shot on phone. (2006, June 14). *The Guardian*. <http://www.guardian.co.uk/film/2006/jun/14/news2> [in English].

Aesthetics of Mobile Video: Art History Reflections

Ihor Pecheranskyi

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article is an aesthetic and art history analysis of mobile video recording as a revolutionary technology in modern film production and digital audiovisual industry. Results.* It is found out that the digital

transformation of the audiovisual landscape has deepened and acquired a new level in the “mobility age”. The evidence is the modification of the mobile image into an “aesthetic figure of our time”. It is demonstrated that the aesthetics of mobile video, or “Keitai aesthetics”, has a few levels: first, the image pixelation (low-resolution aesthetics capability) and the shift of attention from visual quality to a deeper understanding of the image identity (intimate, immediate and everyday images), and, second, the influence of mobile phones on the body language. *The scientific novelty* of the article grounds on actualising and conceptualising aesthetic issues connected with the introduction of mobile technologies into film production and the “culture of the moving image” in the context of the Ukrainian art history discourse. *Conclusions.* Thanks to the introduction and rapid development of mobile video recording technologies from the beginning of the 21st century, especially smartphones, film production has moved from the underground and arthouse practice to egalitarian film practice. This contributed to grounding the “culture of the moving image” and emerging main peculiarities of aesthetics inherent in mobile media, taking into account the paradigm shift from the dominant “ocular centric” aesthetics to the “tactile” one based on embodied affectivity. Due to mobile recording devices an alternative space for audiovisual creativity opens out, and a new aesthetics, a 3GP/MPEG4 format, emphasises the original quality of the product. This allows a viewer to identify with the director or media artist. Additionally, it stimulates innovations and demonstrates a potential of mobile media within the evolving digital audiovisual landscape.

Keywords: mobile videos; mobile film production; “Keitai aesthetics”; “moving image culture”; digital audiovisual industry; aesthetic and art history analysis

Відомості про автора

Ігор Печеранський, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-1443-4646, e-mail: ipecheranskiy@ukr.net

Information about the author

Ihor Pecheranskyi, DSc in Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-1443-4646, e-mail: ipecheranskiy@ukr.net



Plastic Expressiveness of the Actor: Directorial Searches in the Field of Visual Culture

Halyna Pohrebniak^{1*}, Vladyslava Hranovska²

¹National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

²Kyiv State Art Lyceum named after T.G. Shevchenko, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to determine features of the plastic culture of professional and non-professional performers of folk and modern dance in the stage and screen space, as well as to ground optimal directorial techniques for accommodating choreography in audiovisual art. *Results.* A number of scientific methods are applied in the research process, in particular, the dialectical method. It is used for a deep analysis of transformations in the interaction of choreographic, stage and audiovisual arts. The historical and cultural method is used to study the evolution of choreography on the stage and screen. The analytical method is used to highlight the influence of screen media on choreographic art. The empirical method is used to study the creative practices of directors, choreographers, ballet masters, professional and non-professional performers of folk and modern dances in theatre and cinema. The above methods allow to research the formation and development of the actor's plastic expressiveness in both Ukrainian cinema and theatre. It is found that the original nature of cinematography is formed in close interaction with choreographic art. *Scientific novelty.* The article reveals peculiarities of the plasticity of folk and modern dance presentation by professional and non-professional performers. It presents folk and modern dance as a unique component and representative of national identity in stage and screen works. The features of the creative cooperation between the director, choreographer and performer in the work on folk and modern dance in its stage and screen versions are revealed. The unique role of the director in the interpretation of choreographic productions on the stage and screen is highlighted. *Conclusions.* It is found that theatre and film directors not only demonstrate the originality of their own interpretation of choreographic works on stage and screen, but also disseminate and popularise folk dance, modern dance and ballet. It is specified that directors of screen arts use technological possibilities of the screen language, its universal communication capabilities in order to present complex dance choreography to the audience. The role of modern and folk dance in the formation of the actor's plastic culture is proven.

Keywords: screen arts; performing arts; subject of creativity; visual culture; artistic image; opera; folk dance

For citation

Pohrebniak, H., & Hranovska, V. (2025). Plastic Expressiveness of the Actor: Directorial Searches in the Field of Visual Culture. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 52, 68–76. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334045>

Introduction

Choreographic art is a powerful component of the screen action during many decades of cinema history. The rhythm and tempo of the screen action, the plasticity of performers — cinema borrowed precisely from the art of choreography, both modern and folk. It should be noted that both folk dance and modern dance bring original means of plastic language, harmonious expressiveness, sensual

emotionality to the screen spectacle. Choreography is a component of audiovisual narration. It serves as an organic substitute for words, expands the narrative possibilities of the screen, presents and reflects various cultural traditions. We support the opinion that “the dialogue between dance and screen arts (cinema, television), their interaction and mutual enrichment” (Filkevych, 2018, p. 100) is a characteristic and relevant tendency of the modern cultural space.

Received 23.12.2024; Accepted 17.02.2025

This article was published Online First 02.07.2025

*Corresponding author

Analysis of previous studies. Many scientific works, in particular, by Ukrainian researchers, are devoted to the originality of folk and modern choreography and its interaction with other forms of art. In articles and monographs, scientists carry out a comparative analysis of visual and expressive means of various types of art, as well as reveal the problems of the synthesis of choreographic and screen arts.

Viktoriia Shumilova (2020) states that “the synthesis of arts is gaining great importance in the cultural and artistic space of Ukraine. It is used in music, theatre, cinema, literature, visual and choreographic arts”. The author expresses her conviction that “it is the synthesis of arts that becomes the foundation of the development of stage choreography and contributes to the enrichment of means of expression. Such a tool is plastic, which is expressed in overcoming closedness and saturation of movements. Such a process takes place thanks to the adaptation of expressive elements of other artistic systems” (pp. 41–42). The researcher analyses the work of Pavlo Virskiy and points out that “the choreographer was the first to use elements of cinema in dance — the principle of changing close-up, medium and general shots, stop-frames and much more (*What the willow is crying about, We remember, etc.*)” (p. 41).

Halyna Filkevych (2018) notes that “screen arts — cinema, television — seem to be far from dance, but they also interact with it”. The researcher points out that today the interaction of screen arts and choreography “is the use of various components of cinema and television in the artistic design of a ballet performance or choreographic production, as well as the screen adaptation of ballets of the classical heritage and today, and in addition, the creation of televised ballets and motion pictures that are built according to the laws choreography and screen arts” (p. 94).

Olena Afonina (2020) raises “the question of the depiction of plastic movement in the paintings of famous and little-known artists” and proves that “dance, ballet, dancers are vividly represented in fine art” (p. 8).

Larysa Briukhovetska (1999) studies screen directorial work in the context of choreographic art. She mentions that “in Ukrainian poetic cinema, folk and modern dance performs an important function, it is a plastic equivalent of the verbal in the author’s thought”, conveys the author’s messages to the public (p. 46).

The aim of the article is to define the specifics of the plastic culture of the performer of folk and modern dances on stage and screen, as well as to highlight the optimal directorial techniques for accommodating choreography in audiovisual art.

Results

In the last quarter of the 19th century, the synthetic nature of screen arts was formed in interaction with choreographic art. The cinematographer boldly borrowed the dynamics of movement in the choreography. After some time, cinematographers represented this expressive means (dynamics of movement) as a key feature of the then new art form. We will remind you that during the long thirty-year subsonic period, cinematographers tried to create expressive artistic images precisely with the help of bodily plasticity of performers (gestures, facial expressions, pantomime, movements, poses, tempo, rhythm). Directors and actors originally expressed human feelings, emotions, thoughts, relationships on the screen with the help of body plasticity of dance. For many decades in a row, choreographers and ballet masters were also interested in the technical possibilities of screen arts. It should be noted that due to the technical capabilities of screen arts, folk and modern dance, ballet productions can be fixed in different frame sizes. The film apparatus can present to the public a complex dance choreography in different angles, composition, colour, screen perspective, montage combinations. Screen means allow to show choreography more expressive, dynamic, rapid, and emotional.

In collaboration with the director, the ballet master can use means of screen language and make expressive plastic movements of the dancers. This helps to present the unique drama and language of dance in all its brightness. The choreographer and director use screen tools (original angles, various modern methods of filming, zooming and combining shots, editing techniques, colour correction, flashbacks), and present the unique nature and language of folk and modern dance, revealing their main essence. At the same time, on the screen (in contrast to the stage), the dancer’s body plasticity, despite the visual illusion of audiovisual art, looks more convincing and organic than in the theatre. Still, it is worth reminding that in terms of staging, creating an artistic image by means of choreography on a film set (as opposed to the theatre) has quite a lot of difficulties. We will name the key difficulties of working on the set for ballet masters and choreographers. This is a division of the screen action into separate shots. The absence of a multi-camera shooting method forces the dancers to maintain an appropriate emotional state and proper physical form, but to repeat various fragments of the dance, gestures, movements, gaze, facial expressions many times. During the film shooting, dancers should be able to accurately perform in numerous ways not only the tasks of the choreographer, but also the director, the cameraman.

If professional dancers or actors who perform folk or modern dance have to work in the frame, they should realise that with the help of the camera, the director reveals in the dance both the subtlest emotional and psychological nuances of creating an artistic image, as well as the smallest technical flaws that can be hidden on the stage. It should be remembered that the audience is placed in different ways in relation to the stage. In fact, they themselves (without technical assistance) see the dance from different (sometimes even uncomfortable) perspectives. In addition to this, the performance in the theatre is born in a new way every time. The film as a worldview model of the director is born on the set and is fixed on the audiovisual medium only once and remains unchanged. Therefore, the director cannot leave technical mistakes of the dancers on the screen. He should try to achieve a perfect reproduction of the dance.

Folk and modern dance is widely represented in Ukrainian cinema. The significance of the choreography and plastic culture of the actor in Ukrainian cinema should be evaluated by analysing the most famous domestic film by Oleksandr Dovzhenko, *Earth*. This legendary tape was highly praised at the 1932 Venice Biennale. It should be reminded that “at the World Exhibition in Brussels in 1958, according to the results of a survey of 117 prominent critics and film experts from 26 countries of the world, the film was included in the list of the 12 best films of all times and nations” (“Shedevr kinematohrafa”, 2024). In addition, “in the most authoritative modern rating of the best films of all time, conducted by the British magazine Sight & Sound, as a result of a survey of 846 film critics, historians and directors in 2012, the film *Earth* took place 171” (Dovzhenko, 1930).

It is known that the film *Earth* had a great influence on “young French, English, Italian, Japanese cinematographers”, writes Liubomyr Hoseiko (2005). The author adds that “Teinosuke Kinugase, Akira Kurosawa, Roberto Rossellini, Georges Ruqye, also owe a lot to Oleksandr Dovzhenko. The director himself is surprised to learn about the huge success of his film in Europe. However, from the first week of the demonstration, it was banned from being shown on screens in Ukraine” (pp. 65–66).

In the key episode of the film, the director uses choreographic means as the death of the main character Vasyl Trubenko, who was killed by an enemy bullet during the incendiary dance. Svitlana Zhyla (2018) points out that death appears as “a kind of symbol of the eternal contrast of the human world, its black and light glow” (p. 10). The author claims that “the archetypal images of Vasyl and Khoma have expressionist characters (one belongs to the beautiful, and the other to the ugly). The conflict between the heroes acquires

a deep essence” (p. 8). The researcher concludes that “the director creates the expression in an original way: Vasyl’s heart is full of joy after meeting Nataliia (he leaves, then he suddenly starts dancing, and at the very moment of his people’s wild, unbridled, proud dance, the hero is caught by a fatal bullet)” (p. 8). It is important to note that recently for the restored film *Earth*, the Ukrainian ethnic group *DahaBrakha* created “a new musical accompaniment that changes the emphasis of the film from ideological to generally humanistic” (Dovzhenko, 1930).

Larysa Briukhovetska (1999) also studies the choreographic culture and plastic expressiveness of the actor in the screen arts. She expresses her belief that folk and modern dance usually replaces texts or individual words on the screen, and contributes to deepening the emotionality of the action. The author points out that such a substitute for the verbal on the screen, “was the expressive dance of Vasyl in the film *Earth* by O. Dovzhenko, the dance of Ivan and Marichka in the film *Shadows of Forgotten Ancestors* by S. Paradzhanov, the dance of Dana and Orest in the film *The White Bird with the Black sign* of Yu. Illenko” (p. 46). It should be added that the film *Earth* is filled with “meditative close-ups, morning light, the boundless sky, which serves as a background for many pastoral scenes, and in the episode “Vasyl’s dance”, which was filmed in a golden haze, the melody of a folk song can be felt” (*Zemlia feat DakhaBrakha*, 2015). The lyrical and at the same time tragic episode *Vasyl’s Dance* in the film *Earth* by O. Dovzhenko is a kind of nocturne of beauty and death, a triumph of life and its extinction, which “never before has any art of the world given us” (Plachynda, 1984, p. 108).

There are choreographic numbers in some other screen works of Oleksandr Dovzhenko, especially in the film *Schors*. The author-director masterfully introduces the impromptu hopak of the division’s young fighters into the structure of the *Wedding* episode. Archetypal heroes burst into the frame in a whirlwind of dance. In this episode, the director uses means of choreography, which give lively dynamism and, at the same time, a deep drama to the screen action.

Hopak dance can also be observed in other Ukrainian films of the 1930s, in particular, in the film operas *Natalka Poltavka* (1936) and *Zaporozhets beyond the Danube* (1937). Director Ivan Kavalieridze adapted well-known theatrical plays to the screen. In these films, the director and choreographer deliberately avoided a stable choreographic composition of the hopak. He did not seek to show it in its entirety, resorted to fragmentary (clip) montage. It should be reminded that hopak is an improvised dance-competition of the Cossacks. This folk dance does not have a predetermined compositional structure. It is based

on the improvisation of the dancers. Each hopak performer has a task to perform various dance movements as best and as nimbly as possible in order not to disturb other dancers (Biloshkurskyi, 2022, p. 43).

The opinion of the researcher Liubomyr Hoseiko (2005) is worth a special interest. He indicated that “the opera was written by the composer under the impression of Ivan Kotliarevskyi’s musical drama *Natalka Poltavka*. An outstanding piece of musical art by Mykola Lysenko from 1890 became the first great Ukrainian classical opera. In this opera, all the roles were performed by famous actors: Karpo Solenyk, Mariia Zankovetska, Panas Saksahanskyi, Marko Kropyvnytskyi, Mykola Sadovskyi” (pp. 89–90). The researcher is convinced that the screen adaptation of Semen Hulak-Artemovskiy’s opera *Zaporozhets beyond the Danube* once again “confirms the director’s fascination with the Cossack epic” (pp. 91–92).

Zaporizhzhia Cossacks also dance the incendiary hopak before a military campaign in Ihor Savchenko’s extremely popular film *Bohdan Khmelnytskyi* (1941). It is worth to remind that “the ability to dance beautifully and skilfully was a matter of honour for the Cossacks: dance movements were performed not only for pleasure and entertainment. It was a certain training of a Cossack warrior: young men learned military art with the help of dance” (Biloshkurskyi, 2022 p. 43).

In the visual culture of the film *Bohdan Khmelnytskyi*, the main and secondary roles were performed by leading theatre actors. Dmytro Miliutenko, Borys Bezghin, Dmytro Kapka, Anton Dunaiskyi skillfully created vivid archetypal images. The success of the outstanding master’s tape was facilitated by the “accurately reproduced connection between the life of Zaporizhzhia Cossacks and the folk comedy culture” (Trymbach, 2016, p. 84). The positive heroes of the tape demonstrate their courage, determination, dexterity, patriotism in the fight against the Polish nobility and use plastic choreographic tools, because for more than 400 years of *Cossacks* the folk choreography of Ukraine has been enriched by the creativity of Zaporizhzhia Cossacks, who reflected their free but strict military life in dances (Kolosok, 2004, p. 15).

In the film *Bohdan Khmelnytskyi*, Ihor Savchenko contrasts the dynamics of the Cossack hopak with the lively syncopated tempo of mazurka, which is based on a folk dance. Mazurka is performed by guests at a ball held by the crowned hetman of the Polish-Lithuanian Commonwealth, Mykola Pototskyi. This choreographed episode is filled with dialogues of negative characters that reveal their predatory nature and reveal their insidious intentions. It is important to point out that it is impossible to perform a dance and conduct dialogues on the stage simultaneously. This allows the director to make screen tools. We can

state the unfortunate fact that Ihor Savchenko was reproached for a long time that “Poles are presented as representatives of European civilisation, and Cossacks as a wild horde” (Trymbach, 2016, p. 82).

Folk and modern vocal and choreographic culture is also presented in Ukrainian film projects, which are related to the production theme of depicting the labor phenomenon on the screen. Such is the film *The Rich Bride* (1937) directed by Ivan Pyriev. This film was created in the picturesque locations of the Kaniv region, and “the main idea develops around the relationship between work and collective consciousness, and the plot itself is decorated with songs and dances, filmed both in scenery and in nature” (Hoseyko, 2005, p. 89). It is interesting that the director of the choreographic numbers is indicated in the opening credits, which was not typical for the visual culture of that time.

In the key scene of the film’s dramatic exposition, young peasants diligently study the basic movements of a slow modern waltz dance (but as a type of folk dance). Each hero of the film demonstrates his ability to master choreography in quite a different way. The study of the choreographic movements of the waltz (to the music of Isaak Dunaievskyi, a composer of Ukrainian origin) is gradually replaced by the performance of the impulsive polka by the heroes of the film, which remains popular even now and in Ukraine as well. It is interesting that according to the director’s plan, initially the negative characters (for example, the capous accountant Kovinko, who is hopelessly in love with the main character Marynka Lukash) show their skills in combining the lightness and fluidity of body plasticity in the breadth and dynamics of choreographic movement. The positive, handsome hero Pavlo Zghara (B. Bezghin) is a young tractor driver and pioneer in agricultural production, who at first is unable to show his dexterity in dance.

In the lyrical scene *Meeting at the Pond*, Pavlo Zghara tells his girlfriend that he can be a tractor driver, a tanker driver, a pilot, and that he knows all types of engines. At the same time, Marynka is worried that her fiancé does not know how to dance like other boys. The hero promises the girl that he will definitely master the art of dancing in the shortest possible time. The dramatic and choreographic plots of the musical film comedy are developed organically and in unison by its authors. The main positive character successfully demonstrates his dancing skills in the final scene of the film, *Harvest Festival*.

Pavlo Zghara invites his girlfriend to dance to the accompaniment of a village amateur orchestra, which is located on an elegant stage. The heroes freely and casually circle in the vortex of the waltz. During the dance, the hero not only declares his ardent love to

the girl, but in this way, also demonstrates the ability of an extraordinary personality to ceaseless self-development and self-improvement.

Ukrainian films in the second half of the 20th century were also rich in choreographic culture. For example, films by directors of the Ukrainian model of auteur cinema, better known as poetic cinema. It is worth to point out that in Serhii Paradzhanov's film *Shadows of Forgotten Ancestors* the specific Carpathian flavour was reproduced by the director (subject of creativity) not only thanks to the "visual series, but also Hutsul chants and kolomyiks, as well as calendar and ritual songs (carols, nativity scenes, freckles, wedding, memorial)" (But, 2010).

It should be noted that this film "syncretically combines the image, author's music by Myroslav Skoryk and the dance-rhythmic pulsation of the song (folk works)" (But, 2010). In the end, a conviction is expressed that "this basis of the plastic-sound solution became defining and conceptual for the films of other directors of the "poetic wave" and the identification of specific features of Ukrainian cinema" (But, 2010).

Dance is a key integral component of the narrative in *Shadows of Forgotten Ancestors* (1965). He fills the author's messages with a distinctive Hutsul flavour. The viewer will see how the villagers dance repeatedly at the Christmas festivities; will notice how little Ivanko dances and plays the pipe near the stream for Marichka. In the next episode, the young heroes dance carelessly and timidly confess their love. The author-director and cinematographer Yuri Illienko will also show the heroes in a merry dance whirlwind at the festivities near the church, later there will be a screen appearance of the Hutsuls in a swirl of fiery dance already at the sad wedding of Ivan and Palahna, later the protagonist, blinded by the grief of losing his beloved, will find himself in a whirlwind of Hutsul dances in the inn, Hutsul ritual dances will be performed at a traditional funeral rites.

The choreographic culture of the Carpathian region (in the reading of Mykhailo Kotsiubynskyi's story *Shadows of Forgotten Ancestors*) was adapted many times (primarily in kolomyiks and arcana) not only by screen means, but also by stage means. The directors adapted the literary work within the framework of both dramatic and ballet performances. At various times, plastic and musical performances based on the improvisational nature of folk dance appeared. They still continue to be created in the theatres of Ukraine. Drama performances of *Shadows of Forgotten Ancestors* of different artistic and plastic levels could be seen in Zaporizhzhia Academic Regional Ukrainian Music and Drama Theater named after V. G. Magara (dir. R. Kozak), Odesa Academ-

ic Ukrainian Music and Drama Theater named after V. Vasylyk (dir. I. Uryvskyi), Kyiv Academic Theater of Ukrainian Folklore "Beregynia" (dir. T. Matasova). In these performances, directors combine rapid emotional movement, music, vocal art and expressive means of Hutsul folk dances with variable success.

Some ballet performances were created in theatres of Ukraine even before Serhii Paradzhanov's film. In these ballet performances, talented ballet masters tried to preserve the basic forms of the compositional structure of Hutsul dances and combine them with elements of classical dance. For example, the ballet *Shadows of Forgotten Ancestors* by the composer V. Kyreiko (based on the libretto by N. Skorulska and F. Kotsiubynskyi), the audience saw as early as 1960. This performance, directed by T. Ramonova, appeared on the stage of Lviv National Academic Theater of Opera and Ballet. Yuri Stanishkevskyi viewed the play *Shadows of Forgotten Ancestors* as "a one-line household pantomime ballet drama" (Stanishkevskyi, 2003, p. 186).

The ballet performance *Shadows of Forgotten Ancestors* was staged at T. G. Shevchenko Kyiv Opera and Ballet Theater in 1963. However, it should be noted that the artistic choreographic images of this ballet performance were somewhat burdened by ethnological elements.

In 1990, the Ukrtefilm studio created a screen version of the ballet performance *Shadows of Forgotten Ancestors*. Leading stage masters were invited to participate in this television performance (K. Kostiukov, L. Danchenko, T. Andreieva, D. Kliavin, I. Pohorilyi, M. Motkov). Director Y. Suiarko presented the audience with an original interpretation of Hutsul folk dances in a classic ballet television performance.

In 2024, V. Vovkun presented the author's version of the ballet *Shadows of Forgotten Ancestors* to the music of I. Nebesnyi at Lviv National Academic Theater of Opera and Ballet. The director managed to preserve the "main plot of the original source" (Holynska, 2024). "Vasyl Vovkun solved a conceptual and philosophical paradigm in a multi-faceted projection" (Holynska, 2024). It is mentioned that "the real world of the Hutsuls with distinctive main characters: Marichka and Ivanko in childhood and youth, Ivan Palahna's wife, the background personified characters are the families of Paliichuk and Huteniuk together with the common environment of the Hutsuls, which is stratified on different levels. This is how the corps de ballet takes on several polysemantic lines, which create an impressive polyphony of the dramatic fabric" (Holynska, 2024). In conclusion, it should be claimed that "the world of the living appears in the images of real Hutsuls, either in a pub, or during a Sunday

procession, or in the ritual dances of shepherds, the skilful movements of the Bokorash, who flooded the forest with dangerous mountain rivers, wedding or funeral rituals" (Holynska, 2024).

Leonid Osyka's film *Stone Cross* (1968) has a unique choreographic palette. In this work, the choreography of the folk dance was adapted to screen culture. At the climax of the plot, the director presents a large choreographic episode *The Farewell*. In this part, the old and young inhabitants of the mountain village are feasting, and the kolomyki dance is fun and lively. The director pays special attention to the young brawler Mykola Didukh (played by Ivan Mykolaichuk). The choreographic plasticity of this actor, the expressiveness of his movements in the frame suggest thoughts "about sacred things, about the chosenness of the Ukrainian ethnic group" (Briukhovetska, 2011). The unfolding of the action is served by "the dance of the old landlord with his wife as a dramatic cry of the soul" (Briukhovetska, 1999, p. 45). It is worth mentioning that "the melody of the polka begins calmly and measuredly, and later picks up a faster pace. Sons run to their father, tear him away from his mother. The father, as if a mechanism had been started, cannot stop and dances to the beat of an unceasing fiery melody" (Briukhovetska, 1999, p. 46). Dance and song in the film often become full-fledged substitutes for monologues/dialogues of the characters, as, for example, in the scene of Ivan Didukh's farewell to the village community. In a desperate parting with his past life and those values that were of great importance to the hero, he expresses himself with "poetic texts: "From behind the mountain of the stone eagle fly away, I have not experienced wealth — the years are already passing" (But, 2010). This song attracts attention with the expressiveness of the intonation performance.

The two Hutsul sabashes of Orest and Dana (one a wedding march, the other a tragic farewell) are key in the unfolding of the plot in the film *The White Bird with a Black Mark* directed by Yuri Illienko (1971). It is noteworthy that the dramaturgy of all dances was carefully written out already in the script. The actor and screenwriter himself wanted to play the role of the main negative character, but it didn't work out. The description of the second dance (sabbash) of the main characters is presented in the script as follows: "Orest took her by the hand... Music sounded — and they whirled in a majestic, proud dance... Orest looked at people as if he was afraid of them. Dana and Orestes danced as at their wedding, but as if they were doing hard work. Dana could feel how much hatred they were causing people now, and she wanted to shout: "Oreste, what are you up to?" (*Nichni hosti. Bilyi ptakh*, 1991).

Thus, the Hutsul dance Sabash, performed twice in the film, looks different. In the first performance at Dana's wedding, it is "the rush of loving hearts, the union of two in a fiery whirlwind, in the second appearance on the screen, it is torment, loss and doom, farewell Orestes with life. In this contrast, the fate of Ukrainians, who fought for their country, but turned into enemies of the government, is clearly manifested" (Briukhovetska, 2021, p. 249).

The key choreographic element in the artistic score of the films *Annychka* (1968) by B. Ivchenko, *Olexa Dovbush* (1959) by V. Ivanova, *Legend of the Carpathians* (2018) by S. Skorbut, *Dovbush* (2023) by O. Sanina, as well as the ballet to the music of A. Kos-Anatolskyi *Dovbush's Handkerchief* (1951) and the opera *Dovbush* by the composer S. Liudkevych is the national Hutsul dance *Arkan*. In the vast majority of the above-mentioned stage and screen productions, ballet masters have preserved the identifying features of the Arkan dance. Features of the dance canon are presented on the screen and stage in order to identify the Hutsuls as an ethnographic group (the logical structure of the composition, clear expressive choreographic movements, expansive performance temperament, etc.). However, in the film *Annychka*, the director changed primarily the spatial solution of the Arkan folk dance. This dance is performed in a closed circle. The director and choreographer present this dance only in the performance of two heroes who cannot form a circle. The content of the folk dance takes on a different purpose, because it is transformed into a dance-competition for the heart of the beautiful *Annychka* (L. Rumiantseva-Chornoval) between Ivanka (I. Havryliuk) and Roman (I. Mykolaichuk), and not presented as a ritual dance-initiation of the Hutsul young man.

In our opinion, Ivanka's improvised modern dance on broken glass in the village square looks brighter on the screen than the arkan, which is interpreted by the authors and actors. Ivanka's impulsive dance is full of deep meanings and experiences, as well as emotions. Larysa Briukhovetska (2011) admires plastic expressiveness in choreography and points out that in the film *Annychka* the Arkan dance demonstrates the "innate plasticity and beauty of the actor". Ivan Mykolaichuk "masterfully adapted folk art" (Melenchuk, 2021), actively and consistently incorporated choreographic culture into the cinematic text in his own directorial productions *Babylon XX* (1979), *So Long, So Warm Autumn...* (1981). It is interesting that we can notice both folk and modern dances adapted for the screen story in the film *So Long, So Warm Autumn...* In the film *Babylon XX* the most revealing is "the scene of the dance of Fabian and Malva. The woman hears the melody, does not belong to the "physical world" of

the film. The melody is definitely off-screen, and the director intended it only for the audience. However, at the director's request, the heroine can also hear the music. The effect of this scene is greatly enhanced by the fact that I. Mykolaichuk himself was engaged in the design of the soundtrack for the film *Babylon XX*. For a few seconds, the mask falls from the character played by I. Mykolaichuk, and he shows the audience and Malva his true face — the absolute author-creator of the story (Nykonenko, 2020).

O. Melenchuk (2021) notes that the plot unfolds on contrasts in the film *So Late, So Warm Autumn...* For example, Bukovyna wedding celebration takes place (girls with candles, guests dance lively). At the same time, there is a funeral procession, the deceased is carried. This is a symbolic coexistence of two worlds — the living and the dead ones.

Conclusions

The study characterised the peculiarities of interpreting choreography and dramaturgy of folk dance as an important component of dramatic and ballet performance, as well as screen work. It showed and compared the specifics of the plastic culture of professional dancers and actors of theatre and cinema. The authors singled out the adaptation canons of the director's interpretation of folk dance in the screen and stage space. All this made it possible to outline certain directions on the interaction of choreographic and screen arts in the enrichment of directing techniques in the process of creating screen and stage works.

The scientific novelty of the article lies in the fact that during the study, the modification features of choreography and dramaturgy of folk dance as an important component of a dramatic and ballet performance, as well as a screen work, were characterised. In addition, the authors identified the adaptive canons of the director's interpretation of folk dance in the screen and stage space. This allowed to outline the directions of interaction of choreographic and screen arts in the enrichment of directorial techniques in the process of creating screen and stage artistic products.

Prospects for further research: the actor's plastic expressiveness by studying the work of directors-authors in the field of visual culture of the American and Western European stage and screen space.

References

Afonina, O. S. (2020, May 20–21). Tanets v obrazotvorchomu mystetstvi [Dance in fine arts]. In *Osoblyvosti roboty khoreohrafa v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori* [Peculiarities of the work of a choreographer in the

modern sociocultural space] [Conference proceedings] (Pt. 1, pp. 8–11). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

Biloshkurskyi, V. S. (2022, June 3). Ukrainskyi narodnyi tanets "Hopak": Fabula peretvoren [Ukrainian folk dance "Hopak": The fabulous of transformations]. In *Osoblyvosti roboty khoreohrafa v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori* [Peculiarities of the work of a choreographer in the modern sociocultural space] [Conference proceedings] (pp. 42–45). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

Briukhovetska, L. (1999). *Leonid Osyka*. Akademiia [in Ukrainian].

Briukhovetska, L. (2011). Ivan Mykolaichuk i aktualizatsiia ukrainskykh etnichnykh kodiv, symboliv [Ivan Mykolaichuk and the actualization of Ukrainian ethnic codes and symbols]. *Kino-Teatr*, 6(98), 23–24. http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1232 [in Ukrainian].

Briukhovetska, L. (2021). Nevydyma tkanyna zvukiv i melodii [Invisible fabric of sounds and melodies]. *Bukovynskyi zhurnal*, 2, 247–256 [in Ukrainian].

But, O. (2010). Pisennyi obraz v ukrainskomu kino [Song image in Ukrainian cinema]. *Kino-Teatr*, 4(90), 18–19. http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1043 [in Ukrainian].

Dovzhenko, O. (Director & Writer). (1930). *Zemlia* [Earth] [Film]. VUFKU; Dovzhenko Centre. <https://dovzhenkocentre.org/top-100/zemlya/> [in Ukrainian].

Filkevych, H. (2018). Tanets ta ekranni mystetstva: zapochatkuvannia i rozvytok kontaktiv [Dance and screen arts: Starting and development of contacts]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 22, 94–100. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.22.2018.217053> [in Ukrainian].

Holynska, O. (2024, March 20). *Svitlo vid tinei: Pro balet Ivana Nebesnoho "Tini zabutykh predkiv". 1 chastyna – Ideia* [Light from shadows: About Ivan Nebesnyi's ballet "Shadows of forgotten ancestors". Part 1 – Idea. Music]. Muzyka. <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-i-chastyna-ideia/> [in Ukrainian].

Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa 1896–1995* [History of Ukrainian cinema 1896–1995] (S. Dovhaniuk & L. Hoseiko, Trans.). KINO-KOLO [in Ukrainian].

Kolosok, O. P. (Comp.). (2004). *Zaporizka Sich – kolyska kozatskoho tantsiu* [Zaporizhian Sich – the cradle of Cossack dance]. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

Melenchuk, O. (2021, June 15). *Tradystiina kultura yak osnova tvorchoho fenomenu Ivana Mykolaichuka* [Traditional culture as the basis of Ivan Mykolaychuk's creative phenomenon]. Bukovynskyi tsentr kultury i mystetstva.

- <http://bukcentre.cv.ua/index.php/tradytsiina-kultura/inshe/5338-tradytsiina-kultura-iak-osnova-tvorchoho-fenomeni-ivana-mykolaichuka.html> [in Ukrainian].
- Nichni hosti. Bilyi ptakh z chornoju oznakoiu. Ivan Mykolaichuk: Spohady, interviu, stsenarii [Night Guests. A white bird with a black sign. Ivan Mykolaichuk: Memories, interviews, scenarios]. (n.d.). Literaturne Misto. Retrieved October 20, 2024 from <https://litmisto.org.ua/?p=18054> [in Ukrainian].
- Nykonenko, V. (2020, February 6). "Vavylon XX" Ivana Mykolaichuka: Vid poetychnoho realizmu do mahichnoho [Ivan Mykolaichuk's "Babylon XX": from poetic realism to magical]. Moviegram. <https://moviegram.com.ua/babylon-xx/> [in Ukrainian].
- Plachynda, S. P. (Comp.). (1984). *Dovzhenko i svit: Tvorchist O. P. Dovzhenka v konteksti svitovoi kultury: Stati, ese, retsenzii, spohady, dopovidi, vidhuky, lysty, telehramy* [Dovzhenko and the world: The work of O. P. Dovzhenko in the context of world culture: Articles, essays, reviews, memoirs, reports, responses, letters, telegrams]. Radianskyi pysmennyk [in Ukrainian].
- Shedevr kinematohrafa: Shcho treba znaty pro film "Zemlia" Oleksandra Dovzhenka [A masterpiece of cinema: What you need to know about the film "Earth" by Oleksandr Dovzhenko]. (2024, September 10). *Vogue*. <https://vogue.ua/article/culture/kino/shcho-potribno-znati-pro-film-zemlya-oleksandra-dovzhenka-48226.html> [in Ukrainian].
- Shumilova, V. V. (2020, May 20–21). Syntez mystetstv: Rozshyrennia prostoru khoreohrafichnoi vyraznosti [Synthesis of arts: Expanding the space of choreographic expression]. In *Osoblyvosti roboty khoreohrafa v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori* [Peculiarities of the work of a choreographer in the modern socio-cultural space] [Conference proceedings] (pp. 40–43). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Stanishevskyi, Yu. O. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii* [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history] (T. O. Shvachko, Ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Trymbach, S. (2016). Ihrove kino. 1930–1940 [Feature film. 1930–1940]. In R. Buchko, O. Volosheniuk, A. Doroshenko, L. Kulchynska, L. Novikova, O. Pashkova, R. Rosliak, & S. Trymbach, *Istoriia ukrainskoho kino: T. 2. 1930–1945* [History of Ukrainian Cinema: Vol. 2. 1930–1945] (pp. 15–96). Publishing Rylsky Institute [in Ukrainian].
- Zemlia feat DakhaBrakha* [Earth feat DakhaBrakha]. (2015, January 27). Dovzhenko tsentr. <https://dovzhenkocentre.org/zemlya-feat-dahabraha/> [in Ukrainian].
- Zhyly, S. (2018). Poetychna mova filmu Oleksandra Dovzhenka "Zemlia" [The poetic language of Oleksandr Dovzhenko's film "Earth"]. *Ukrainska mova i literatura v shkoli*, 59–60, 3–10 [in Ukrainian].

Пластична виразність актора: режисерські пошуки в царині візуальної культури

Галина Погребняк^{1*}, Владислава Грановська²

¹Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна

²Державний художній ліцей імені Т. Г. Шевченка, Київ, Україна

Анотація. Метою статті є визначення особливостей пластичної культури професійних і непрофесійних виконавців народного й сучасного танцю в сценічному й екранному просторі, а також обґрунтування оптимальних режисерських прийомів окреслення ролі хореографії в аудіовізуальному мистецтві. **Результати дослідження.** У процесі дослідження застосовано низку наукових методів, зокрема діалектичний метод, який використано для глибокого аналізу трансформацій у взаємодії хореографічного, сценічного й аудіовізуального мистецтва. За допомогою історико-культурного методу досліджено еволюцію хореографії на сцені та екрані. Завдяки аналітичному методу висвітлено вплив екранних медіа на хореографічне мистецтво. Емпіричний метод дає змогу дослідити творчі практики режисерів, хореографів, балетмейстерів, професійних і непрофесійних виконавців народних і сучасних танців у театрі та кіно. Зазначені методи дозволяють дослідити становлення й розвиток пластичної виразності актора в українському кіно й театрі. Виявлено, що самотутня природа кіномистецтва формується в тісній взаємодії з хореографічним мистецтвом. **Наукова новизна.** У статті розкрито особливості пластики виконання народного й сучасного танцю професійними й непрофесійними виконавцями. Подано народний і сучасний танець як унікальний складник і репрезентант національної ідентичності в сценічних та екранних творах. Розкрито особливості творчої співпраці режисера, хореографа й виконавця в роботі над

народним і сучасним танцем у його сценічній та екранній версіях. Висвітлено унікальну роль режисера в інтерпретації хореографічних постановок на сцені та екрані. *Висновки.* Виявлено, що режисери театру й кіно не лише демонструють оригінальність власної інтерпретації хореографічних творів на сцені та екрані, але й поширюють та популяризують народний танець, сучасний танець та балет. З'ясовано, що режисери екранного мистецтва використовують технологічні можливості екранної мови, її універсальні комунікативні здатності з метою представлення глядачеві складної танцювальної хореографії. Доведено роль сучасного й народного танцю у формуванні пластичної культури актора.

Ключові слова: екранне мистецтво; виконавське мистецтво; предмет творчості; візуальна культура; художній образ; опера; народний танець

Відомості про авторів

Галина Погребняк*, доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-8846-4939, e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com

Владислава Грановська, магістр, викладач, Державний художній ліцей імені Т. Г. Шевченка, Київ, Україна, ORCID iD: 0009-0001-4982-5017, e-mail: vladlenuch97@gmail.com

*Автор для кореспонденції

Information about the authors

Halyna Pohrebniak, DSc in Art Studies, Professor, National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-8846-4939, e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com

Vladyslava Hranovska, Master's degree, Lecturer, Kyiv State Art Lyceum named after T.G. Shevchenko, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0009-0001-4982-5017, e-mail: vladlenuch97@gmail.com





Фестивалі-конкурси молодих виконавців української народної музики в місті Рівне як складник фольклорного руху кінця XX – початку XXI століття

Роман Дзвінка^{1*}, Іван Сінельніков²

¹Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, Україна

²Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — осмислити роль мистецьких конкурсів молодих виконавців української народної музики в місті Рівне в контексті фольклорного руху кінця XX – початку XXI ст. *Результати дослідження.* Досліджено історію та концепцію фестивалів/конкурсів молодих виконавців української народної музики, що започатковані на кафедрі музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ) на початку 2000-х років. Рівненська Кафедра музичного фольклору — одна з небагатьох у закладах вищої освіти (ЗВО) України, що готує фахівців для сфери української традиційної народної музичної культури, на той час проводила активну культурно-мистецьку роботу, зокрема є засновником конкурсів молодих виконавців української народної музики «З народного джерела» та «Передзвін». Концепція фестивалю-конкурсу «З народного джерела» передбачала виявлення талановитих виконавців української народної пісні та інструментальної музики, підтримання різноманітних форм популяризації музичного фольклору та зміцнення творчих зв'язків між учнівською та студентською молоддю України. *Наукова новизна:* Уперше в центрі наукового осмислення опинилися фестивалі-конкурси молодих виконавців української народної музики в місті Рівне «З народного джерела» та «Передзвін» як складник фольклорного руху кінця XX – початку XXI ст., як форми й методи творчої музичної діяльності, основною метою яких є збереження та трансляція прийдешнім поколінням автентичної народномузичної культурної спадщини. *Висновки.* Поширення фестивального досвіду серед закладів мистецько-освітньої галузі — від шкіл, училищ до університетів та консерваторій — не тільки підніме імідж традиційної культури, а й дозволить значно активізувати роботу з вивчення та популяризації народномузичного мистецтва. Культурно-освітні проекти відіграли важливу роль у формуванні національної свідомості молодого покоління українців. Сьогодні важливо осмислити здобутки творчих проєктів у площині соціального та етнокультурного значення.

Ключові слова: музичний фольклор; фестиваль-конкурс; популяризація фольклору; фольклорний рух; молоді виконавці; українська народна музика; національна культурна спадщина

Для цитування

Дзвінка, Р., & Сінельніков, І. (2025). Фестивалі-конкурси молодих виконавців української народної музики в місті Рівне як складник фольклорного руху кінця XX — початку XXI століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 77–86. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334059>

Вступ

На межі тисячоліть в Україні значною мірою активізувалася робота щодо відродження, збереження та популяризації української національної культурної спадщини. Важливу роль у цьому напрямі відіграють заклади вищої освіти (ЗВО), що

готують дослідників та виконавців традиційної народної музики. Серед мистецьких ЗВО України важливе місце посідає кафедра музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ), яка впродовж 45-річного періоду проводила масштабну діяльність щодо вивчення й популяризації тра-

диційної народномузичної культури та виховання молоді на народних традиціях. З 2024 р. спеціалізація «музичний фольклор» функціонує в складі нещодавно створеної кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти факультету музичного мистецтва РДГУ.

Аналіз попередніх досліджень. У сучасному мистецтвознавстві проблема фольклорних фестивалів-конкурсів досі не стала предметом належної уваги з боку науковців та педагогів-практиків. Водночас варто зауважити, що накопичено значний фактологічний та теоретичний матеріал, який демонструє розмаїття підходів до окресленої проблеми. Насамперед слід відзначити праці Г. Вишневської (2016) щодо розгляду українських фестивалів як засобу просування позитивного іміджу країни та З. Нагорної (2023), яка розглядає фестиваль як форму активного відпочинку в культурній практиці України. Назвемо також статті О. Яковлева (2018), А. Фурдичка (2018) та В. Долгочуба (2020), присвячені темі фестивального руху як чиннику інтеграції та збереження національного культурного ландшафту, етнофестивальному розквіту кінця XX – початку XXI ст. як неодмінному складнику фольклорного руху України, а також практикам реконструкції та способам репрезентації традиційної культури в Україні на початку XXI ст.

Світова фольклорно-фестивальна традиція в історичній ретроспективі, а також фестивалі фольклору в соціокультурних процесах України кінця XX – *початку* XXI ст. проаналізовані С. Чернецькою (2012, 2015). Неофольклорні тенденції фестивального руху в культурному житті України кінця XX – початку XXI ст. досліджує А. Пискач (2011), етномузичні фестивалі в культурному ландшафті міста перебувають у центрі уваги Г. Фесенко (2021). В регіональному аспекті (власне фестивальні практики Рівненщини) окреслену тематику розглядають С. Виткалов (2016), В. Виткалов (2011), С. Коротун та М. Яковишина (2016), Р. Дзвінка (2009а), К. Тваровська та О. Балан (2010), М. Федоришин (2022).

Для більш детального розгляду ролі фестивалів-конкурсів як сценічної практики молодих виконавців української народної музики та неодмінно з цим пов'язаного питання видозміни у виконанні музичного фольклору не в природному для нього — сценічному — середовищі були використані також фольклористичні праці Р. Слюжинскаса (Sliuzinskas, 2019), С. Грици (2002), І. та В. Сінельникових (Sinelnikov & Sinelnikova, 2021), Р. Цапун та В. Сінельникової (2023).

Мета статті — осмислити роль мистецьких конкурсів молодих виконавців української народ-

ної музики кафедри музичного фольклору РДГУ в контексті фольклорного руху кінця XX – початку XXI ст.

Результати дослідження

У контексті запропонованого дослідження береться до уваги діяльність колективу кафедри музичного фольклору (Дзвінка, 2009b; Тваровська & Балан, 2010) та публікації Р. Дзвінки, Ю. Рибак та Л. Гапон (2010). Р. Дзвінка (2009а) є ініціатором та організатором мистецьких конкурсів «З народного джерела» та «Передзвін». Згідно з класифікацією А. Фурдичка (2018) «... за спеціалізованою організацією (програмою) фестивалю» (с. 1000) ці конкурси відносимо до етнокультурних (етнографічних, національних культур, фольклорних та ін.) та музичних (автентичної музики). Погоджуючись з С. Чернецькою (2012), наголосимо, що

цей вид форумів виник на хвилі всезростаючої популярності та поширення одного із нових явищ художньої культури — неофольклоризму. Однією з головних соціально-історичних умов виникнення та популярності фольклорних фестивалів у всьому світі є реакція на глобалізаційні процеси, котра спричинила своєрідний ренесанс зацікавлення локальними, етнічними культурами. Проголошувані цінності таких форумів — це спадок, звичай і традиції предків, їх збереження та примноження. (с. 50)

Дещо перефразувавши думку Г. Фесенко (2021), можемо стверджувати, що ці фестивалі, безперечно, стали в культурному ландшафті міста Рівне однією з практик збереження традиційної культури та були «... покликані задовольняти національно-культурні, духовні потреби спільноти; актуалізувати та зберігати традиційну культуру (автентичний фольклор в піснях, народному музикуванні, дійстві, народних костюмах, етнографічній атрибутиці)» (с. 284–285).

Конкурс молодих виконавців української народної музики «З народного джерела» започаткувався на кафедрі музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ спершу з єдиною метою — відбору талановитої молоді до вступу у ЗВО, адже «... зацікавлення автентичним музичним матеріалом актуалізувало потребу в широких платформах для виступів» (Фурдичко, 2018, с. 1001). Із 2001 р. мистецький конкурс отримав назву «З народного джерела» і на регіональному рівні почав проводитися щорічно вже не тільки як профорієнтаційний, а і як спрямований на виявлення талановитих виконавців, успадкування традиційної манери співу

та гри, підтримання різноманітних форм популяризації музичного фольклору, зміцнення творчих зв'язків між учнівською та студентською молоддю України (Дзвінка та ін., 2010). Співорганізаторами мистецького заходу постійно виступають Управління культури й туризму Рівненського міськвиконкому, відділ у справах сім'ї та молоді, Управління культури й туризму та Управління освіти й науки Рівненської облдержадміністрації.

З року в рік помітно зростає професійний рівень конкурсу та його масштаби, що принесло йому визнання серед фахівців у галузі української народної музичної культури, а починаючи від п'ятого, фестиваль-конкурс проводиться як всеукраїнський. Конкурс не має собі подібних в Україні не тільки за оригінальною концепцією, а й за фіксованими матеріалами конкурсних змагань, які опрацьовуються й формуються в компакт-диски.

Охоплюючи різні аспекти сучасного побутування та вивчення музичного фольклору, культурно-освітній захід служить прикладом дбайливого ставлення до національних духовних першоджерел. Безсумнівною є теза А. Фурдичка (2018) про те, що «... в період глобалізації та стирання духовних цінностей фольклорні фестивалі мають стратегічне для держави завдання — збереження й популяризації традиційної народної культури, виховуючи на засадах національних традицій нову генерацію — українців. Тому важливість фестивальних форумів виходить за суто музичні межі» (с. 1000).

Культурно-мистецький захід щорічно збирає в Рівному талановиту українську молодь, зацікавлену традиційною народною музикою. Прослуховування на фольклорному конкурсі проходять у трьох вікових групах: молодша — 12–14 років, середня — 15–17, старша — 18–25. Учасниками молодшої та середньої групи є учні загальноосвітніх шкіл, гімназій, ліцеїв. Старша група конкурсантів формується зі студентів закладів вищої освіти I–IV рівнів акредитації. Доволі часто зустрічаються випадки, коли учасник конкурсу спочатку виступає в молодшій групі, згодом у середній, а після вступу на кафедру музичного фольклору змагається в старшій віковій категорії. На прикладі наших конкурсантів ми простежимо вікове й професійне зростання талановитої молоді, яка, сподіваємося, в майбутньому стане елітою нації. Цю думку також поділяють Р. Цапун та В. Сінельнікова (2023), які, розповідаючи про студентів кафедри музичного фольклору РДГУ, наголошують, що

співу... була їхня участь у конкурсі молодих виконавців української народної музики «З народного джерела» (Рівне), головою журі якого був висококваліфікований спеціаліст-фольклорист Євген Єфремов (Київ). З року в рік було цікаво спостерігати за помітним професійним зростанням співаків-фольклористів у сольному та гуртовому (дуети — тріо — квартети) виконанні. (с. 111)

Критерії оцінювання ставлять складні завдання перед конкурсантами та їхніми педагогами. Концепція фестивалю передбачає відбірковий тур учасників, що забезпечує участь у конкурсних змаганнях молоді, яка успадковує традиційну манеру виконавства відповідно до визначених критеріїв. Так, юні солісти та ансамблі (до 4 учасників) намагаються дотримуватися регіональних виконавських особливостей, що забезпечує етнічну чистоту й самотність виконання; виконавська майстерність оцінюється через розкриття художнього образу (глибина відтворення поетичного й музичного змісту творів, поєднання вокального та інструментального фольклору, сценічна поведінка, використання одягу й атрибутики). Не випадково в конкурсних умовах зазначено обов'язкове виконання обрядового твору: це скеровує творчу молодь до успадкування етнолокальних специфічних особливостей виконавства та спонукає до поглибленого вивчення народних звичаїв, традицій та обрядів рідного краю.

Учасниками фестивалю-конкурсу в різні роки були близько 700 конкурсантів, які представляли різні регіони України та Підляшшя (Польща) й змагалися в номінаціях «традиційний спів» та «інструментальна музика». Упродовж 2001–2011 рр. молоді виконавці української народної музики представляли понад 100 міст, містечок і сіл з Рівненщини, Київщини, Харківщини, Донеччини, Дніпропетровщини, Житомирщини, Львівщини, Миколаївщини, Хмельниччини, Полтавщини та інших областей України, а також з польських Білостоку і Черемхи (детальніше в джерелі: Твардовська & Балан, 2010).

Відповідно до визначених стратегій фестивальні дні завжди насичені різноманітними заходами, що передбачені для різних категорій шанувальників народної творчості. Фахівці-фольклористи мають змогу вдосконалювати майстерність у педагогічному, виконавському та науковому аспектах. Поціновувачі фольклору стають свідками справжнього свята народного мистецтва, спостерігаючи за творчим змаганням молодих виконавців, відвідуючи творчі зустрічі з народними виконавцями, майстер-класи, науково-методичні

особливо плідною в зростанні професійної майстерності вихованців класу традиційного

семінари та круглі столи з проблем успадкування та виконавства традиційної народної музики. До роботи в журі залучаються визнані науковці та виконавці української народної музики з Києва, Харкова, Львова, Рівного, Івано-Франківська. Незмінним головою журі є кандидат мистецтвознавства, професор Національної музичної академії ім. П. Чайковського, керівник фольклорного гурту «Древо» Євген Єфремов (Дзвінка та ін., 2010, с. 63). Науковець та керівник відомого в Україні гурту традиційного співу в рамках наукових семінарів щорічно розкриває нові теми фольклорного виконавства та здійснює аналіз цієї проблеми на основі власного досвіду роботи та фольклористичних експедицій.

Постійними членами журі фестивалю впродовж останніх років були Віра Осадча — кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури, заслужений діяч мистецтв України; Роман Береза — директор Львівського державного обласного центру народної творчості й культурно-освітньої роботи, кандидат педагогічних наук, доцент; та викладачі кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ — кандидати мистецтвознавства професор Богдан Яремко та доцент Юрій Рибак. Також у складі журі працювали доценти кафедри музичного фольклору Раїса Цапун (2001–2005), заслужений працівник освіти України, засновник студентського фольклорного ансамблю «Горина» Василь Павлюк (2001–2007), народний артист України, професор Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника Петро Терпелюк (2006), викладач-методист Коломийського педагогічного коледжу Михайло Тимофіїв (2007) та інші.

Велике значення у вихованні молоді відіграють творчі зустрічі з відомими митцями та виконавцями традиційної народної музики. Організатори фестивалю усвідомлюють, що увага до народної творчості зростає завдяки виявленню автентичних форм фольклору і їх презентації самими ж народними виконавцями через засоби масової інформації та на етнографічних концертах. Щорічно учасники фестивалю мають можливість спілкуватися з носіями народної музики, які можуть служити взірцем дбайливого збереження традицій фольклорного виконавства. Глибока повага до традиційної народної культури та безпосередність у спілкуванні носіїв та молоді є основою професійного діалогу поколінь. Так, гостями фестивалю-конкурсу були народні співачки Уляна Кот (2001) та Галина Куришко (2002), ансамбль народної музики Тернопільської обласної філар-

монії «Веселі галичани» під керівництвом народного артиста України Мирослава Бабчука (2003), народний артист України Петро Терпелюк (2006), відомий виконавець традиційної народної музики Михайло Тимофіїв (2007), заслужений діяч мистецтв України кобзар Володимир Горбатюк (2008), народна співачка Марія Ковальчук (2009) та інші. Особливо важливим є те, що традиційну народну музику успадковує молодь. Конкурсанти та гості мають змогу познайомитися зі студентськими фольклорними колективами кафедри музичного фольклору РДГУ («Горина», «Джерело», «Волинняни», «Країни», «Хутірські музики») та фольклорними гуртами Палацу дітей та молоді м. Рівне «Веснянка» і «Сільська музика».

Традиційно в рамках фестивалів-конкурсів відбувається круглий стіл з проблем успадкування та виконавства традиційної народної музики. Члени журі, виконавці та педагоги з різних регіонів України та Підляшшя (Польща) мають змогу обмінятися думками щодо проблем дослідження, вивчення та популяризації автентичного народнопісенного та інструментального фольклору, діляться досвідом роботи щодо перспектив розвитку української традиційної народної музики. Особливої уваги заслуговують питання збереження самотніх регіональних виконавських особливостей (етнічна чистота) та пошуку форм репрезентації народномузичної спадщини на сучасних оглядах, конкурсах, фестивалях, адже «матеріали музичної фольклорної спадщини в історичному плані постійно й широко видозмінюються» (Sliuzinskas, 2019, р. 8). Увага акцентується також і на важливій проблемі сьогодення — недостатній кількості кваліфікованих та ініціативних педагогів, здатних професійно підходити до викладання музичного фольклору, прищеплювати дітям любов до рідного краю та народних традицій. Члени журі — фахівці в галузі традиційної народної музики — відзначають, що головна цінність фестивалю в тому, що він не комерційний, а дійсно служить відродженню фольклору, його вивченню, успадкуванню й популяризації серед молоді.

Водночас зауважимо, що з 2009 р. дещо звузилася географія представництва конкурсу, і палітра яскравих постатей стала не настільки виразною, як це було в попередні роки. Учасники теоретичної частини фестивалю-конкурсу останніх років констатують, що, на жаль, автентичний фольклор у сучасних умовах зазнає серйозних змін, а його функціонування в природному середовищі значно звужується через об'єктивні обставини. Тому необхідно всіляко підтримувати спонтанний розвиток фольклорних джерел та створювати всі умови для того, щоб вони не втрачали своєї локальної са-

мобутності. За приклад дбайливого ставлення до першоджерел народної музики називають Польщу, Чехію, Словаччину та інші країни Європи, де на державному рівні питання збереження традиційної культури є щоденною турботою, а ставлення до культурної спадщини виступає головним критерієм цивілізованої й духовно багатой особистості. Отже, для нас важливо сьогодні дати відповіді на запитання: які цінності ми сповідуємо, що ми залишимо у спадок наступним поколінням? Держава й суспільство повинні завчасно подбати про відродження не тільки традиційної народної культури, а й автентичної педагогіки, що вже стало насущною духовною потребою нашого народу.

Під час професійного діалогу з педагогами-практиками визначальною є думка про те, що, незважаючи на поширення етномузики в Україні переважно у видозмінених, неавтентичних формах, фестиваль послужить для багатьох конкурсантів творчим поштовхом до успадкування народномузичної культури через заглиблення у внутрішній світ первинного виконавця. Особлива увага приділяється духовному потенціалу й змісту твору, а не зовнішньому видовищному аспекту його інтерпретації, а також теоретичному й практичному осмисленню «... форми видозмін у виконанні музичного фольклору, маючи на увазі визначення його еволюції й варіативності» (Sliuzinskas, 2019, р. 8). Фахівці порушують питання регіональної специфіки й манери виконання та висловлюють своє захоплення високим ступенем успадкування автентичного виконавства молодим поколінням співаків - фольклористів на Рівненщині.

На фестивалі кожен відчуває особливу енергетику й атмосферу традиційного мистецтва та усвідомлює, що для глибинного пізнання фольклорної спадщини необхідна спеціальна освіта, яку можна здобути, зокрема, й на кафедрі музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ, де створено умови для талановитої молоді, яка шукає свій шлях, потребує підтримки в реалізації власного покликання, в чому й полягає сутність цієї культурно-мистецької події. За результатами конкурсів чимало абітурієнтів — переможців конкурсу «З народного джерела» — стали студентами кафедри, це, зокрема: скрипаль Микола Петрованчук з Івано-Франківської області (2004), сопілкарі Андрій Медвецький із Закарпатської області (2005) та Олександр Рибалко з Вінницької області (2006), народні співачки Світлана Юзюк та Наталія Боярська із Рівного (2006, 2001), сестри Олена та Уляна Балан із Луцька (2007) та ін.

Під час фестивалю велика увага приділяється етнокультурному вихованню молодого покоління.

Важливо, щоб виховання на народних традиціях стало системою, щоб розвиток духовності гармонійно поєднувався з розвитком активної життєвої позиції молоді. Тому для багатьох учасників творчих змагань невідкладним завданням є можливість творчої самореалізації. Виступи на фестивалях, радіо, телебаченні приваблюють молодих виконавців, які роблять перші кроки на шляху самовираження, «... такі види мистецької діяльності прищеплюють молоді необхідний досвід публічних виступів та виконують важливу просвітницьку функцію культурного виховання широких верств населення» (Цапун & Сінельнікова, 2023, с. 108). У процесі великої підготовчої праці первинні інтереси переростають у захоплення, і молоді дбайливо успадковують традиційну культуру. Окрім цього, «... така робота дозволяє фольклористам-початківцям набути відповідного виконавського досвіду, сформувати певний художній смак та відчуття міри в роботі з фольклорним матеріалом. Прагнення до виконання оригінальних мало відомих варіантів народнопісенних творів дозволить знайти виконавцеві свій неповторний стиль та творчу індивідуальність» (Цапун & Сінельнікова, 2023, с. 110).

Фестиваль-конкурс виявив осередки освітнясько-мистецької галузі в різних регіонах України та Підляшшя (Польща), де проводиться масштабна та багатогранна робота з етнокультурного виховання молоді. Кращі педагоги та керівники фольклорних колективів завжди відзначаються грамотами та подяками оргкомітету. Сьогодні це вже досвідчені фольклористи-педагоги, що виховали не одне покоління молодих виконавців і дослідників традиційної народної культури: Володимир та Тетяна Коровко з м. Кривий Ріг, Алла та Юрій Ковальчуки з м. Рівне; Галина Оришук (Луцьк); Світлана Цимбалюк (Хмельницький); Майя Сайпель (м. Славути, Хмельниччина); Вікторія Семчук (Коломия); Едіта Токар (Закарпаття); Галина Бреславець й Олена Різник (Харків). Щорічно на конкурс своїх вихованців представляють педагоги Етнокультурного центру «Веснянка» Палацу дітей та молоді м. Рівне Ірина Сливчук та Анатолій Сайчишин, а також викладачі кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ (Раїса Цапун, Людмила Гапон, Олена Юзюк та Людмила Вострікова).

У середині 2010-2020-х рр. всеукраїнський фестиваль-конкурс «З народного джерела» взяв певну паузу й кілька років не проводився (з незалежних від організаторів причин); натомість 2005 р. було засновано конкурс виконавців традиційної народної музики «Передзвін». До участі в культурно-освітньому заході допускаються сту-

денти денної та заочної форм навчання кафедри музичного фольклору РДГУ. Метою конкурсу є активізація професійної діяльності студентської молоді як виконавців автентичної музики, поглиблення традиційної манери виконавства, пошук сучасних форм інтерпретації та популяризації музичного фольклору, адже «... фольклорний виконавець не прагне до чіткої копії пісні, не прагне виконувати так, як він чув її від іншого виконавця... у фольклорних архівах... ми можемо знайти сотні варіантів тієї ж народної пісні, виконаних окремими співаками в різний час і в різних місцях... ми також можемо бачити дуже чітку стабільність деяких найбільш важливих інтонацій, мотивів або фраз майже в усіх різних записах мелодії (і текстів, звичайно). Це демонструє нам свого роду дуже чіткі неписані правила, інтуїтивно відомі всім традиційним виконавцям фольклору як основні форми всієї усної традиції. Усі види музичного виконання на сцені так само мають свої особливі стандарти...» (Sliuzinskas, 2019, p. 8).

Концепція конкурсу передбачає самопідготовку конкурсанти, де викладачі виступають у ролі консультантів. Конкурс проводиться в номінаціях: вокальне та інструментальне виконавство серед солістів-виконавців та ансамблів (до 2 учасників) та проходить у два тури у формі публічного виступу. З часу заснування конкурсу до оцінювання виступів конкурсанти активно долучаються глядачі, що максимально забезпечує його об'єктивність та демократичність. З 2012 р. із профорієнтаційною метою до участі в конкурсі залучаються учні загальноосвітніх шкіл і гімназій та студенти навчальних закладів I-II рівнів акредитації. Творчі змагання проходять у категоріях «абітурієнт» та «фольклорист». Обов'язковим для студентів кафедри є етнографічний коментар до виконуваних ними народномузичних творів. З 2012 р. за результатами конкурсних змагань випускаються компакт-диски. Усе це робить конкурс «Передзвін» унікальним і неповторним мистецьким заходом на шляху професійного вдосконалення молодого покоління музикантів-фольклористів.

Серед переможців названого конкурсу в номінації «фольклорист» — студенти Яна Куришко (2005), Галина Куришко (2006), дует у складі Наталії Боярської та Віти Ігнатишиної (2007), Уляна Балан (2008), Інна Крижик та Юлія Миколайчук (2012), Рита Рагімова (2013). Сьогодні всі названі виконавці є достатньо відомими фольклористами на Рівненщині. У номінації «абітурієнт» переможцями стали Злата Царик із Хмельницького (2012) та Катерина Джус із Рівного (2013), що дозволило

талановитим виконавицям стати студентами кафедри музичного фольклору РДГУ.

Щодо Всеукраїнського фестивалю-конкурсу «З народного джерела» — у 2017 та 2018-их рр. після кількарічної паузи захід було відновлено за ініціатииви молодого викладачки, кандидата мистецтвознавства Вікторії Ярмоли, яка нині є науковим співробітником Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології імені М. В. Лисенка. З 2019 р. естафету проведення мистецького конкурсу перейняв професор кафедри музичного фольклору РДГУ Богдан Столярчук, який очолив кафедру та став ініціатором Регіонального конкурсу молодих виконавців української народної музики імені Юрія Цехмійструка. Після поширення коронавірусної інфекції (COVID-19) у зв'язку з карантинними обмеженнями й переходом на дистанційну форму навчання, а пізніше — у зв'язку з повномасштабним вторгненням РФ в Україну конкурс проводиться дистанційно.

У наш час важливо осмислити здобутки Всеукраїнського фестивалю-конкурсу «З народного джерела» та конкурсу «Передзвін» кафедри музичного фольклору РДГУ, орієнтованих на молодіжне середовище, професійну підготовку фахівців-фольклористів вищої кваліфікації та відродження й популяризацію регіональної традиційної народної музичної культури. Такий аналіз є важливим з огляду на потребу наукового осмислення культурологічних процесів у музичному житті краю, адже названі конкурси, на думку С. Виткалова (2016), вже давно стали складником своєрідного регіонального «фестивального кола»: «Заходи, проведені впродовж 17 років, є свідченням не лише професійної організації цих комплексних видовищ..., але й популярності зазначеної форми серед місцевого населення й значення народознавчого чинника в культурній практиці регіону» (с. 186).

Цілеспрямована, планомірна кількадесятирічна пропаганда фольклору в автентичних зразках серед молоді дала змогу для багатьох конкурсанти та їхніх наставників скласти чіткіші уявлення про різноманітні локальні стилі гуртового співу, незвичайний орнаментальний сольний спів Рівненського Полісся та особливості інструментального музикування різних регіонів. Зміцніле виконавське фольклорне середовище в усіх регіонах України, навіть у тих, де фольклор вважався майже втраченим, створило реальну можливість для відродження фольклорного генофонду, можливість його трансляції наступним поколінням. Фестивалі-конкурси показали, що спостерігається зростання інтересу до автентичного фольклору як одного з найглибших джерел культури нації. Але

особливої ваги це набуває, коли носіями традиційної народної культури стає молодь. У багатьох навчальних закладах, які представляли конкурсантів, діти мають можливість бути учасниками фольклорних ансамблів; можуть брати участь у тематичних вечорах, виступати на концертах з автентичними творами; знають своїх земляків, від яких успадковують народні знання й мудрість.

Висновки

Фольклорні музичні конкурси відіграють важливу роль у збагаченні традицій українського народу, сприяють збереженню та розвитку джерел народної творчості, активно залучають молодь до збереження та популяризації фольклору. У період глобалізації та нівелювання духовних цінностей фестивалі-конкурси «З народного джерела» та «Передзвін» виконують важливе завдання збереження й популяризації самотутньої автентичної музики та виховують молоде покоління на національних цінностях. Систематичні зустрічі й спілкування молоді з відомими митцями, досвідченими педагогами й традиційними народними виконавцями живлять невичерпне джерело талантів, дають нове дихання традиційній народній культурі та сприяють формуванню сучасного національного етностилю на професійному та аматорському рівнях.

Наукова новизна: вперше в центрі наукового осмислення опинилися фестивалі-конкурси молодих виконавців української народної музики в місті Рівне «З народного джерела» та «Передзвін» як складники фольклорного руху кінця XX – початку XXI ст., як форми й методи творчої музичної діяльності, основною метою яких є збереження та трансляція прийдешнім поколінням автентичної народномузичної культурної спадщини.

Перспективи подальших досліджень. Попри те, що українське фольклорне виконавство нині активно проникає в різні сфери життя, викладені в статті позиції варто продовжувати в подальших наукових розвідках щодо використання українського музичного фольклору як засобу навчання традиційного співу та гри на етнодухових та інших народних музичних інструментах. Такий підхід потребує реалізації на різних рівнях музичної освіти та в усіх можливих напрямках виховання молодого покоління засобами традиційної музичної культури. Подальші дослідження мають бути спрямовані на розробку та публікацію авторських методик навчання фольклорного виконавства. Це допоможе не лише науковому осмисленню форм і методів творчої музичної діяльності, ролі музичної етнопедагогіки в освітньому процесі, а й збереженню

та трансляції прийдешнім поколінням автентичної народномузичної культурної спадщини.

Формуючи завдання на перспективу, вважаємо за необхідне тиражувати серію компакт-дисків, які записано під час конкурсів «З народного джерела» та «Передзвін», що відображають широку звукову панораму всієї етнографічної території України та дають слухове відчуття молодіжної фольклорної традиції кожного її регіону. Названі культурно-освітні проекти утворюють особливу роль національних джерел, зокрема народної музичної творчості, у становленні духовності людини та можуть служити прикладом комплексного використання нових шляхів і засобів виховного впливу на молодь.

Список посилань

- Виткалов, В. Г. (2011). Регіональна культурно-мистецька практика як об'єкт наукового дослідження. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 17(1), 3–6. <http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/776/>
- Виткалов, С. В. (2016). Фестивальний рух як культурний феномен сучасності: аналіз регіонального вектора. *Культура України. Серія: Культурологія*, 52, 182–190. https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura52/22.pdf
- Вишневська, Г. (2016). Українські фестивалі як засіб просування позитивного іміджу країни. *Культурологічна думка*, 10(2), 235–242.
- Грица, С. (2002). *Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки*. Астон.
- Дзвінка, Р. (2009а, 4–5 червня). Всеукраїнський фестиваль-конкурс «З народного джерела» та його роль в етнокультурному вихованні молоді. В *Культурна трансформація сучасного українського суспільства. VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва [Матеріали конференції]* (Ч. 1, с. 291–295). Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Дзвінка, Р. (Упоряд.). (2009b). *Кафедрі музичного фольклору – 30 років: нарис з історії (1979–2009 рр.)* (2-ге вид.). Рівненський державний гуманітарний університет.
- Дзвінка, Р., Рибак, Ю., & Гапон, Л. (Упоряд.). (2010). *З народного джерела: до 10-ї річниці Всеукраїнського фестивалю-конкурсу молодих виконавців української народної музики*. Рівненський державний гуманітарний університет.
- Долгочуб, В. А. (2020). *Практики реконструкції та способи репрезентації традиційної культури в Україні на початку XXI ст.* [Дисертація доктора

- філософії, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова]. https://onu.edu.ua/pub/bank/userfiles/files/science/razovi_spec_vcheni_rady/df41051005/diss_Dolgochub_VA.pdf
- Коротун, С., & Яковишина, М. (2016). Етнофестивалі як форма подієвого туризму в Рівненській області. *Вісник Львівського університету. Серія: Міжнародні відносини*, 40, 117–126.
- Нагорна, З. В. (2023). Фестиваль як форма активного відпочинку в культурній практиці України: історіографічний аналіз проблеми. *Актуальні питання культурології*, 22, 100–105. <http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/14363/1/%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B0%20%D0%97..pdf>
- Пискач, А. А. (2011). Фестивальний рух у культурному житті України кінця ХХ – початку ХХІ ст.: неофольклорні тенденції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 17(2), 90–93.
- Тваровська, К., & Балан, О. (2010). Всеукраїнський фестиваль-конкурс «З народного джерела»: статистичний аналіз. В Р. Дзвінка, Н. Супрун-Яремко, Б. Яремко, & Ю. Рибак (Ред), *Релікти народомузичної спадщини Полісся* [Матеріали конференції] (с. 62–67). Рівне.
- Федоришин, М. (2022). Рівне: фольклорна столиця України. Коляда.
- Фесенко, Г. (2021, 25–26 червня). Етномузичні фестивалі в культурному ландшафті міста. В *Традиційна культура в умовах глобалізації: свята і святкування* [Матеріали конференції] (с. 282–286). Мадрид.
- Фурдичко, А. О. (2018). Етнофестивальний розквіт кінця ХХ – початку ХХІ ст. як неодмінна складова фольклорного руху України. *Народознавчі зошити*, 4(142), 1000–1008. <https://doi.org/10.15407/nz2018.04.1000>
- Цапун, Р., & Сінельнікова, В. (2023). Концертне виконавство та публічні виступи як засіб творчого розвитку студентів-фольклористів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 107–114. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293293>
- Чернецька, С. (2012). Світова фольклорно-фестивальна традиція: історична ретроспектива та тенденції сьогодення. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1, 45–51.
- Чернецька, С. Ю. (2015). *Фестивалі фольклору в соціокультурних процесах України кінця ХХ – початку ХХІ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Яковлев, О. В. (2018). Фестивальний рух як чинник інтеграції та збереження національного культурного ландшафту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 56–60. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152961>
- Sinelnikov, I., & Sinelnikova, V. (2021). Folk music tradition in contemporary performing practices. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 45, 148–155. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386>
- Sliuzinskas, R. (2019). Changeability in musical folklore performing process: Evolution or just variability? *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2(1), 8–21. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171783>

References

- Chernetska, S. (2012). Svitova folklorno-festyvalna tradytsiia: Istorychna retrospektyva ta tendentsii sohodennia [World folklore festival tradition: A historical retrospective and current trends]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialisation: Art Studies*, 1, 45–51 [in Ukrainian].
- Chernetska, S. Yu. (2015). *Festyvali folkloru v sotsiokulturnykh protsesakh Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Folklore festivals in the socio-cultural processes of Ukraine in the late 20th – early 21st centuries] [Abstract of PhD Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Dolhochub, V. A. (2020). *Praktyky rekonstruktsii ta sposoby reprezentatsii tradytsiinoi kultury v Ukraini na pochatku XXI st.* [Practices of reconstruction and methods of representing traditional culture in Ukraine at the beginning of the 21st century] [Doctoral Dissertation, Odesa I. I. Mechnikov National University]. https://onu.edu.ua/pub/bank/userfiles/files/science/razovi_spec_vcheni_rady/df41051005/diss_Dolgochub_VA.pdf [in Ukrainian].
- Dzvinka, R. (2009a, June 4–5). Vseukrainskyi festyval-konkurs "Z narodnoho dzherela" ta yoho rol v etnokulturnomu vykhovanni molodi [All-Ukrainian festival-competition "From the People's Source" and its role in the ethnocultural education of youth]. In *Kulturna transformatsiia suchasnoho ukrainskoho suspilstva. VII Kulturolohichni chytannia pamiati Volodymyra Podkopaieva* [Cultural Transformation of Modern Ukrainian Society. VII Culturological readings in memory of Volodymyr Podkopaiev] [Conference proceedings] (Pt. 1, pp. 291–295).

- National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Dzvinka, R. (Comp.). (2009b). *Kafedri muzychnoho folkloru – 30 rokiv: Narys z istorii (1979–2009 rr.)* [Departments of musical folklore – 30 years: An essay on history (1979–2009)] (2nd ed.). Rivne State University of the Humanities [in Ukrainian].
- Dzvinka, R., Rybak, Yu., & Hapon, L. (Comps.). (2010). *Z narodnoho dzherela: Do 10-i richnytsi Vseukrainskoho festyvaliu-konkursu molodykh vykonavtsiv ukrainskoi narodnoi muzyky* [From a folk source: To the 10th anniversary of the All-Ukrainian festival-competition of young performers of Ukrainian folk music]. Rivne State University of the Humanities [in Ukrainian].
- Fedoryshyn, M. (2022). *Rivne: Folklorna stolytsia Ukrainy* [Rivne: The folklore capital of Ukraine]. Koliada [in Ukrainian].
- Fesenko, H. (2021, June 25–26). Etnomuzychni festyvali v kulturnomu landshafti mista [Ethnomusic festivals in the cultural landscape of the city]. In *Tradytisina kultura v umovakh hlobalizatsii: Sviata i sviatkuvannia* [Traditional culture in the context of globalization: Holidays and celebrations] [Conference proceedings] (pp. 282–286). Madryd [in Ukrainian].
- Furdychko, A. O. (2018). Etnofestyvalnyi rozkvit kintsia XX – pochatku XXI st. yak neodminna skladova folklornoho rukhu Ukrainy [Ethno-festival pride of the end XX – beginning XXI centuries as an indispensable component of the folk movement of Ukraine]. *The Ethnology Notebooks*, 4(142), 1000–1008. <https://doi.org/10.15407/nz2018.04.1000> [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2002). *Transmissiia folklornoj tradytisii: Etnomuzykologichni rozvidky* [Transmission of folklore traditions: Ethnomusicological explorations]. Aston [in Ukrainian].
- Korotun, S., & Yakovyshyna, M. (2016). Etnofestyvali yak forma podiievoho turyzmu v Rivnenskkii oblasti [Ethnic festivals as a form of eventful tourism of rivne region]. *Visnyk of the Lviv University. Series International Relation*, 40, 117–126 [in Ukrainian].
- Nahorna, Z. V. (2023). Festyval yak forma aktyvnoho vidpochynku v kulturnii praktytsi Ukrainy: Istoriohrafichni analiz problemy [Festival as a form of active recreation in the cultural practice of Ukraine: A historiographical analysis of the problem]. *Aktualni pytannia kulturolohii*, 22, 100–105. <http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/14363/1/%D0%9D%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B0%20%D0%97..pdf> [in Ukrainian].
- Pyskach, A. A. (2011). Festyvalnyi rukh u kulturnomu zhytti Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI st.: Neofolklorni tendentsii [Festival motion in cultural life of Ukraine of end of XX – beginning of XXI of century: Neofolklore tendencies]. *Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development*, 17(2), 90–93 [in Ukrainian].
- Sinelnikov, I., & Sinelnikova, V. (2021). Folk music tradition in contemporary performing practices. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 45, 148–155. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386> [in English].
- 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].
- Tsapun, R., & Sinelnikova, V. (2023). Kontsertne vykonavstvo ta publichni vystupy yak zasib tvorchoho rozvytku studentiv-folklorystiv [Concert performance and public presentations as a means of creative development of folklore students]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 49, 107–114. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293293> [in Ukrainian].
- Tvarovska, K., & Balan, O. (2010). Vseukrainskyi festyval-konkurs "Z narodnoho dzherela": statystychnyi analiz [All-Ukrainian festival-competition "From a folk source": statistical analysis]. In R. Dzvinka, N. Suprun-Yaremko, B. Yaremko, & Yu. Rybak (Eds.), *Relikty narodnomuzychnoi spadshchyny Polissia* [Relics of the folk music heritage of Polissya] [Conference proceedings] (pp. 62–67). Rivne [in Ukrainian].
- Vyshnevskaya, H. (2016). Ukrainski festyvali yak zasib prosvannia pozytyvnogo imidzhu krainy [Ukrainian festival as a means of promotion of the country positive image]. *The Culturology Ideas*, 10(2), 235–242 [in Ukrainian].
- Vytkalov, S. V. (2016). Festyvalnyi rukh yak kulturnyi fenomen suchasnosti: analiz rehionalnoho vektora [Festival movement as a cultural phenomenon of our age: An attempt to analyze the regional vector]. *Culture of Ukraine. Series: Culturology*, 52, 182–190. https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura52/22.pdf [in Ukrainian].
- Vytkalov, V. H. (2011). Rehionalna kulturno-mystetska praktyka yak ob'ekt naukovoho doslidzhennia [Regional-artistic cultural practice as research object]. *Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development*, 17(1), 3–6 [in Ukrainian].
- Yakovlev, O. V. (2018). Festyvalnyi rukh yak chynnyk intehratsii ta zberezhenia natsionalnoho kulturnoho landshaftu [Festival movement as an integration factor and preserve the national cultural landscape]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 56–60. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152961> [in Ukrainian].

Festivals-Competitions of Young Performers of Ukrainian Folk Music in the City of Rivne as a Component of the Folklore Movement of the Late 20th – Early 21st Centuries

Roman Dzvinka^{1*}, Ivan Sinelnikov²

¹Rivne State University of Humanities, Rivne, Ukraine

²Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to comprehend the role of artistic competitions of young performers of Ukrainian folk music in the city of Rivne in the aspect of the folklore movement of the late 20th – early 21st centuries. *Results.* The history and concept of festivals/competitions of young performers of Ukrainian folk music, which were initiated at the Department of Musical Folklore of the Institute of Arts of Rivne State University of Humanities (RSUH) in the early 2000s, were studied. At that time, Rivne Department of Musical Folklore, one of the few in higher education institutions (HEIs) of Ukraine that trains specialists in the field of Ukrainian traditional folk musical culture, carried out active cultural and artistic work. In particular, it is a founder of competitions for young performers of Ukrainian folk music “From the Folk Source” and “Peredzvin”. The concept of the festival-competition “From the Folk Source” provided searching for talented performers of Ukrainian folk songs and instrumental music, maintaining of various forms of popularising musical folklore and strengthening of creative ties between pupils and student youth of Ukraine. *Scientific novelty.* For the first time, the festivals-competitions of young performers of Ukrainian folk music in the city of Rivne “From the Folk Source” and “Peredzvin” are at the centre of scientific studying as a component of the folklore movement of the late 20th – early 21st centuries, as forms and methods of creative musical activity, the main goal of which is the preservation and transmission of authentic folk music cultural heritage to future generations. *Conclusions.* The spread of festival experience among institutions of the art and educational direction, from schools, and colleges to universities and conservatories, can not only raise the image of traditional culture, but also allow significantly intensify the work on studying and popularising folk music. Cultural and educational projects have played an important role in shaping the national consciousness of Ukrainian young generation. Nowadays, it is important to comprehend the achievements of creative projects in terms of the social and ethnocultural significance.

Keywords: musical folklore; festival-competition; popularisation of folklore; folklore movement; young performers; Ukrainian folk music; national cultural heritage

Відомості про авторів

Роман Дзвінка, кандидат педагогічних наук, доцент, Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, Україна, ORCID iD: 0009-0008-5178-4307, e-mail: roman_dzvinka@ukr.net

Іван Сінельников, Заслужений працівник культури України, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-9556-6845, e-mail: kralycya@ukr.net

Information about the authors

Roman Dzvinka*, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Rivne State University of Humanities, Rivne, Ukraine, ORCID iD: 0009-0008-5178-4307, e-mail: roman_dzvinka@ukr.net

Ivan Sinelnikov, Honored 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

*Corresponding author



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

Works by Azerbaijani Composers for Young Pianists

Arzu Ismayilova

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli, Baku, Azerbaijan

Abstract. *The aim of the article* is to study the methodological and artistic-aesthetic significance of piano works by Azerbaijani composers in the education of young pianists. *Results.* A crucial role in the establishment and development of the genre of children's music was played by U. Hajibeyli and all subsequent generations of Azerbaijani composers: A. Zeynalli, G. Garayev, F. Amirov, A. Abbasov, J. Hajiyev, T. Quliev, A. Alizade, V. Adigozalov et al. These composers have skillfully synthesised national and European musical traditions, drawing upon global musical masterpieces created by R. Schumann, P. Tchaikovsky, C. Debussy, and other outstanding classics. *The scientific novelty* of the research grounds on the fact that for the first time, the author studies traditions and innovations in the creation of piano literature for children by Azerbaijani composers. *Conclusions.* The historical traditions laid down by U. Hajibeyli are currently actively developing and being creatively updated. In their concise piano miniatures, specifically composed for young pianists, the composers aim for a distinctly vivid and expressive imagery, providing ample room for the development of children's imagination. The works created for children represent a methodically valuable and effective educational repertoire, as they take into account the specifics of national musical perception. The genre of music for children remains relevant in the creative output of Azerbaijani composers today.

Keywords: Azerbaijan; piano composers; beginning stage of studying; educational repertoire

For citation

Ismayilova, A. (2025). Works by Azerbaijani Composers for Young Pianists. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 52, 87–91. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334061>

Introduction

In the works of Azerbaijani composers, a special place is held by literature created specifically for children. This is a vast musical world, exceptional in its unique richness and diversity. The tradition of music for children and youth was established at the very beginning of the formation of the Azerbaijani compositional school, during the development of a three-tiered music education and training system, with children's music schools and colleges being established throughout the republic.

The distinguished musician, educator and founder of Azerbaijani professional musical culture, U. Hajibeyli, viewed the creation of compositions for the young generation as one of the primary tasks of music education and training. He considered the creation of a national pedagogical repertoire for young musicians an urgent necessity. The master laid the foundation for this genre's development through

his own example. This genre became essential for the growth of the republic's musical culture.

Analysis of previous studies. It should be noted that the works of T. Seidov (2006), L. Aliyeva (2004), G. Safarova (2003), et al. played an important role in the research of piano works by Azerbaijani composers for children. In particular, in the fundamental work of T. Seidov, the Azerbaijani piano culture of the 20th century was studied in terms of the integration of compositional creativity, performance and pedagogy. The work of L. Aliyeva examines piano cycles in terms of formal construction, imagery and the use of the contrast principle. In the study of G. Safarova, the strictly methodological significance of piano music for children created by Azerbaijani composers is explored.

The aim of the article is to study, analyse and summarise piano works for young pianists created by Azerbaijani composers, as well as to highlight and compare historically established traditions and modern achievements.

Result

In the works of the first and subsequent generations of Azerbaijani composers, music for children holds a highly regarded position. Today, it is difficult to find an Azerbaijani composer who has not created works for young musicians. This focus on children's music has become a tradition and a hallmark of modern Azerbaijani composition.

Creating music for a young audience is a serious and demanding task, requiring exceptional talent, as the inner world of a child is complex and requires a special approach. Artists like R. Schumann, P. Tchaikovsky, G. Bizet, A. Lyadov, S. Marshak, S. Akhundova, G. Garayev, F. Amirov, et al. have unlocked this unique world with their art.

Children's music literature has a rich tradition. It is not easy to contribute something new to this genre. However, Azerbaijani composers have succeeded, sensing the intonations and images close to children in the pulse of modern life. This is the secret of the popularity of their works, which have resonated with children's perception for generations.

Among the musical works created for children and youth, one of the most widespread genres is piano literature. Azerbaijani composers such as A. Zeynalli, G. Garayev, F. Amirov, J. Hajibeyov, T. Guliev, E. Nazirova, V. Adigozalov, A. Alizade, A. Malikov, M. Mirzayev, T. Bakikhanov, A. Azimov, A. Azizov, A. Dadashev and S. Ibrahimova have made invaluable contributions to this genre. Their compositions are brilliant gems in the world's piano literature for children and youth. These musical masterpieces contain a rich artistic, emotionally vivid content expressed through simple, accessible musical language for young listeners, making them invaluable in both artistic and pedagogical terms. For over a century, they have been indispensable in the pedagogical repertoire of piano students.

In the modern repertoire for beginner pianists, a special place is held by pedagogical pieces based on folk-national material, the relevance of which is tied to children's previous musical experiences. This type of music is particularly effective for cultivating a well-rounded perception, a sensitivity to artistic details that create a unified and vivid image. These pieces allow educators to intensively, deeply and comprehensively develop students' musical and performance potential. Renowned music educators advise using musical folklore as a starting repertoire.

Among such works, a significant place is occupied by études and melodies based on Azerbaijani modes, created by U. Hajibeyli and K. Safaraliyeva, as well as pieces by N. Nasirbekov and piano cycles for beginners by A. Zeynalli, G. Garayev, F. Amirov,

A. Abbasov, J. Hajiyeve, and many others. In these short, concise piano miniatures crafted especially for young pianists, the composers skillfully combine folk-national and European musical traditions, drawing inspiration from the great works of composers like R. Schumann, P. Tchaikovsky, C. Debussy, and other classical masters.

In their cycles, Azerbaijani composers strive for highly expressive and vivid imagery, offering a rich scope for nurturing children's imagination. A distinct feature of these children's cycles is their folk-national foundation intertwined with the imagery of the music itself. The musical language in these works reflects the composers' artistic and aesthetic thought. They do not try to create a new style designed solely for children's perception but rather communicate with young audiences in a musical language characteristic of their style, thus achieving a high level of artistic complexity.

In his study of Azerbaijani piano music, the well-known scholar T. Seidov (1980) notes the diversity of creative styles within it: "Different composers achieve national distinctiveness in their piano works through different approaches. The reliance on various aspects of folk musical art in conjunction with other aspects of creative individuality determines the stylistic diversity" (p. 85).

An invaluable artistic resource is extensively represented in the work compiled by experienced pedagogues and methodologists L. Egorova and R. Sirovich (1977), and edited by the prominent musical and public figure, pianist-pedagogue K. Safaraliyeva. It is also worth noting that the selection and compilation of musical works for the first edition of this collection were conducted under the direct and personal guidance of U. Hajibeyli, who remarked that "...the musical art of every nation is distinguished by its unique richness and individuality in modal thinking. Azerbaijani folk songs and instrumental works possess immense emotional-artistic impact due to their unique intonational-modal color" (Gadzhibekov, 1966, p. 89).

Alongside the extensive representation of Azerbaijani folk and contemporary professional music, the collection offers a rich artistic repertoire drawn from Western classical music. In the book's preface, the authors emphasise: When working on the material in this 'Manual,' it is essential to remember that one of the primary conditions for expressive performance and conveying the composer's intent is the precise rendering of the author's text. Ignoring the phrasing, articulation markings, caesuras, rhythmic and technical accuracy, or choosing unsuitable fingerings, results in a distortion of the composer's intent and creates habits that students

may struggle to break in the future (Egorova & Sirovich, 1977, p. 6).

In their pieces for young pianists, Azerbaijani composers, drawing from the rich heritage of Azerbaijani musical folklore, explore scenes from nature, episodes from daily life, psychological sketches, and fantasy. Many pieces are closely connected to folk traditions, where distinctive Azerbaijani intonations, modes, and rhythmic patterns play a defining role. Here we can name different pieces by O. Rajabov for example, such as *Barkarolla*, *Lyric Dance*, *Joke*, *Thought*, *Lyric Waltz*, *Naughty Kids*, *Remembering the Past*, *Remembering my mother*, *Sad Mood*, *My Memories*. “In his works, the composer was able to bring the world of children to life with great skill” (Humbatova, 2023, p. 140).

When children begin to play the piano, their musical experience is still limited — defined by a few songs, familiar dance melodies, and impressions from media. Under a teacher’s guidance, their listening experience gradually expands, their musical impressions deepen. They learn to listen and emotionally engage with the content of a musical piece. Thus, the teacher instills the foundational skills for active and comprehensive music perception.

Each culture has its unique musical language, which, at the initial stages of piano education, is closer and more understandable to children than others. Given this fact, beginner pianists should be given the opportunity to play works from musical folklore: piano arrangements and adaptations of folk melodies, songs and dances. Musical folklore plays a significant role in shaping young musicians, as folk songs and their adaptations — along with select contemporary works — are among the most relatable and familiar musical materials.

Learning through folk songs, presented in clear and simple polyphonic textures, enables children to successfully acquire foundational skills and aids in preserving and developing the aesthetic and ethical values of Azerbaijani folklore in their musical consciousness. Folk melodies, presented in basic piano textures, are accessible not only for comprehension but also for performance by young pianists.

As young pianists progress, they expand their repertoire with works from classical and romantic composers and pieces from modern piano literature, gradually broadening their expressive capabilities. The unique role of musical folklore in the beginner pianists’ repertoire lies in the fact that a child takes their first steps in music through their own cultural and musical language.

Piano studies can begin with arrangements and adaptations of Azerbaijani folk song and dance melodies presented in simple piano textures. This

repertoire can gradually be expanded with similar folk music from other cultures, allowing the students to acquire new auditory and performance experiences.

Students must understand two essential aspects of piano education: the polyphonic nature of the piano and the extensive polyphonic repertoire they are to study. Both factors require a refined ability to perceive and recreate the polyphony in piano textures, both horizontally and vertically. The famous methodologist K. Martienssen (1966) emphasised the following: “Only when each voice sings independently in its ascents and descents, ... independently declaims, — only then does the soul of the piano begin to shine” (p. 160).

Unlike all other instrumentalists, from the very beginning, young pianists face the complex process of mastering (perceiving, performing and memorising) the piano’s polyphonic nature. Polyphonic music in the beginner’s repertoire is the foundation of their future development. It is well known that young pianists study polyphonic repertoire from the outset, in spite of its challenges in perception and performance. This demands developing a special type of auditory perception, specific performance skills and basic theoretical understanding.

It is crucial to balance knowledge acquisition with maintaining interest, ensuring that learning an instrument does not lead children into a world of incomprehensible demands associated with challenging tasks. The importance of gaining essential knowledge, skills and abilities is unquestionable. However, it’s also important to remember that music loses its artistic and aesthetic essence if students, especially beginners, start viewing it as a duty. When young pianists play a simple polyphonic texture, the initial “performance” must be expressive and align closely with the piece’s content. From the beginning, children should be encouraged to approach every element of musical texture with creative interest and a desire to embody it.

It is well known that it is during the initial stage of piano training that the foundations of future mastery are laid. The main goal is to correctly define the purpose of education — the upbringing of a broadly educated musician capable of appreciating and understanding the beauty of the world around them. As researcher N. Kengerli-Najafova (2020) notes:

Among them, piano-performing art has a special place, as it presents, on the one hand, unique timbre-dynamic and technical capabilities, and on the other, certain difficulties in achieving artistic and figurative expressiveness of performance, intonation purity and clarity. The grand piano, as one of the most intelligent musical instruments

with the richest resources, requires the formation of special performing skills related to the ability to intonate on it, to achieve the necessary melodious sound production. (p. 157)

If a teacher, through demonstration, focuses solely on helping students learn to play a particular piece, they may fail to inspire and develop a creative interest in its study. Throughout the teaching process, it's essential to feel what drives the student more: an affinity for music or simply a sense of duty. This understanding allows the teacher to create the best conditions for fostering this affinity.

It's important to remember that strictly professional tasks should always be subordinate to artistic and aesthetic objectives, and beginners' studies should primarily aim to enhance emotional responsiveness, associative artistic imagery and active auditory perception, encouraging the desire to perform on the piano.

Conclusions

Overall, the extensive piano repertoire currently available offers broad opportunities for study. The selection of pieces should be purposeful and guided by two important principles. Firstly, the repertoire offered to students should be valuable and engaging in terms of artistic and aesthetic content. Secondly, the learning process should be based on a sequential choice of pieces, moving from the simplest, most accessible for the students' comprehension and performance, to more challenging works.

The scientific novelty of the article grounds on the fact that for the first time, the author studies the traditions and innovations in the creation of piano literature for children by Azerbaijani composers.

References

Alieva, L. E. (2004). *Fortepiannye tsikly kompozitorov Azerbaidzhana: Voprosy evolyutsii zhanra i stilya* [Piano cycles of Azerbaijani composers:

Questions of genre and style evolution] [Abstract of PhD Dissertation, Baku Music Academy named after Uz. Hajibeili] [in Russian].

Egorova, L., & Sirovich, R. (1977). *Posobie dlya nachal'nogo obucheniya igre na fortepiano* [Guide for beginner piano lessons] (K. K. Safaraliev, Ed.; 8th ed.). Ishyg [in Russian].

Gadzhibekov, U. (1966). *O muzykal'nom iskusstve Azerbaidzhana: Stat'i* [On the musical art of Azerbaijan: Articles]. (K. Kasimov, Comp. & K. Karaev, Ed.). Azerneshr [in Russian].

Humbatova, E. (2021). Piano pieces by a prominent representative of the Azerbaijani composition school Ogtay Rajabov. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 4(1), 140–151. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.1.2021.233346> [in English].

Kengerli-Najafova, N. (2020). Mastery of articulation in the piano performance. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 3(2), 156–168. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219166> [in English].

Martienssen, C. A. (1966). *Individual'naya fortepiannaya tekhnika: Na osnove zvukotvorcheskoi voli* [Individual piano technique: Based on sound-creative will] (V. L. Mikhelis, Trans.). Muzyka [in Russian].

Safarova, G. N. (2003). *Formy i metody ispol'zovaniya natsional'noi muzyki v nachal'nom fortepiannom obuchenii detskikh muzykal'nykh shkol Azerbaidzhana* [Forms and methods of using national music in the primary education of children's music schools of Azerbaijan] [Abstract of PhD Dissertation] [in Russian].

Seidov, T. A. (1980). *Azerbaidzhanskaya sovetskaya fortepiannaya muzyka (1930–1970)* [Azerbaijani Soviet piano music (1930–1970)]. Yazychy [in Russian].

Seidov, T. A. (2006). *Azerbaidzhanskaya fortepiannaya kul'tura XX veka: Pedagogika, ispolnitel'stvo i kompozitorskoe tvorchestvo* [Azerbaijani piano culture of the 20th century: Pedagogy, performance and composing creativity]. Azerneshr [in Russian].

Твори азербайджанських композиторів для юних піаністів

Арзу Ісмаїлова

Бакинська музична академія імені Узеїра Гаджибейлі, Баку, Азербайджан

Анотація. *Мета статті* — дослідити методологічну й художньо-естетичну значущість фортепіанних творів азербайджанських композиторів у навчанні юних піаністів. *Результати дослідження.* Важливу роль у становленні та розвитку жанру музики для дітей відіграв У. Гаджибейлі та всі наступні покоління

азербайджанських композиторів: А. Зейналлі, Г. Гарасєв, Ф. Аміров, А. Аббасов, Д. Гаджієв, Т. Кулієв, А. Алізаде, В. Адігезалов і багато інших. Ці композитори талановито синтезували національні та європейські музичні традиції, спираючись на світові музичні шедеври, створені Р. Шуманом, П. Чайковським, К. Дебюссі та іншими видатними класиками. *Наукова новизна* статті полягає в тому, що автор уперше дослідив традиції та новаторство у створенні азербайджанськими композиторами фортепіанної літератури для дітей. *Висновки*. На сьогодні закладені У. Гаджібейлі історичні традиції активно розвиваються й творчо оновлюються. У своїх лаконічних фортепіанних мініатюрах, розроблених спеціально для юних піаністів, композитори прагнуть до гранично рельєфної та яскравої образності, що відкриває широкий простір для розвитку дитячої уяви. Створені для дітей роботи є методично цінним та ефективним навчальним репертуаром, оскільки враховують специфіку національного музичного сприйняття. Жанр музики для дітей і нині зберігає свою актуальність у творчому доробку азербайджанських композиторів.

Ключові слова: Азербайджан; композитори для фортепіано; початковий етап навчання; навчальний репертуар

Відомості про автора

Арзу Ісмайлова, доктор філософії з педагогіки, старший викладач, Бакинська музична академія імені Узеїра Гаджібейлі, Баку, Азербайджан, ORCID iD: 0009-0008-3582-2879, e-mail: ismaylovaa32@gmail.com

Information about the author

Arzu Ismayilova, PhD in Education, Senior Lecturer, Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli, Baku, Azerbaijan, ORCID iD: 0009-0008-3582-2879, e-mail: ismaylovaa32@gmail.com



Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфи́рія Демуцького як чинник збереження національної музичної культури

Ганна Карась^{1*}, Петро Андрійчук²

¹Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна

²Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — осмислити феномен Всеукраїнського фестивалю-конкурсу колективів народного хорового співу імені Порфи́рія Демуцького як чинника збереження національної культури. *Результати дослідження.* Упродовж тридцяти років (від 1995 р.) цей фестиваль-конкурс сповідує основну мету — збереження сталих традицій народної пісенної творчості, виявлення художніх багатств народної хорової поліфонії в розмаїтті регіональних особливостей, популяризація унікальних зразків виконавських стилів гуртового співу, надання більшої конструктивності, системності й цілеспрямованості роботі музичної громадськості України. За час його проведення змінювалися склад журі, типологія хорових колективів-учасників, урізноманітнювався репертуар, однак незмінним залишалося слідування основній меті. *Наукова новизна* дослідження полягає в тому, що Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфи́рія Демуцького вперше представляється як чинник збереження національної культури, регіональної самоідентифікації. Як синтез-форма, «фестиваль-конкурс» дає можливість учасникам не тільки змагатися, а й спілкуватися, взаємозбагачуватися, а членам журі — визначати призові місця й заохочувальні призи. *Висновки.* Історія проведення Всеукраїнського фестивалю-конкурсу колективів народного хорового співу імені Порфи́рія Демуцького засвідчує повагу до чільної постаті українського хорового руху — композитора й педагога Порфи́рія Демуцького (1860–1927). Хор, котрий працював під його управою у 1889–1920 рр. в селі Охматів, тепер Черкаської області, залишається прикладом для наслідування. Проведення фестивалю-конкурсу виступає чинником активізації хорового процесу й збереження національної музичної культури в її жанровому та регіональному розмаїтті, оскільки майже 200 хорів та ансамблів взяли участь у ньому. Не сподіваючись на державну підтримку, хорові діячі Михайло Гринишин, Анатолій Авдієвський та Петро Андрійчук, котрі очолювали журі фестивалю-конкурсу, стали лідерами мистецького процесу й своїм авторитетом утримують цю акцію впродовж трьох десятиліть. *Перспективи подальших досліджень* вбачаються в поглибленому вивченні регіональних відмінностей репертуару та виконавської манери хорових колективів народного співу.

Ключові слова: Всеукраїнський фестиваль-конкурс; хорові колективи; народний хоровий спів; диригенти; журі; Порфи́рій Демуцький

Для цитування

Карась, Г., & Андрійчук, П. (2025). Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфи́рія Демуцького як чинник збереження національної музичної культури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 92–99. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334062>

Вступ

Український хоровий спів, джерела котрого сягають глибин прадавньої обрядової хлібо-

робської культури наших пращурів, за сотні літ пройшов еволюцію й утвердився у XX ст. двома виявами — професійному (академічному й народному) та автентично-аматорському (автентично-

му, фольклорно-репродуктивному та аматорському). Зі здобуттям Україною Незалежності увага до народного хорового співу проявилася, зокрема, в організації Всеукраїнського фестивалю-конкурсу колективів народного хорового співу імені Порфирія Демуцького. Актуальність дослідження зумовлена вагомістю цього фестивалю-конкурсу в культурно-мистецькому житті України, оскільки у 2025 р. виповнюється 30 років з часу його заснування Національною всеукраїнською музичною спілкою, Хоровим товариством ім. М. Леонтовича за підтримки Міністерства культури України.

Наукового осмислення ця проблематика ще не мала, тому й постала потреба звернутися до феномену Всеукраїнського фестивалю-конкурсу колективів народного хорового співу імені Порфирія Демуцького як чинника збереження національної культури.

Аналіз попередніх досліджень. Огляд джерел засвідчує, що постаті Порфирія Демуцького (1860–1927) присвячували увагу К. Квітка (1928), Л. Яценко (1957), Наталія Пиж'янова (2017). Розвідка «Порфирій Демуцький» видатного українського вченого, фольклориста К. Квітки (1928) була написана як данина шани й поваги до митця після його відходу у вічність. Вона містить багато фактичного матеріалу, а також фольклористичний аналіз записів народних пісень, здійснених П. Демуцьким. Нарис про життя й творчість П. Демуцького, виданий Л. Яценком у 1957 р., ґрунтувався на автобіографії митця (Демуцький, 1928), розвідці К. Квітки (1928), архівних матеріалах фонду Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН України та виданих пісенних збірках П. Демуцького. Сучасна дослідниця Н. Пиж'янова (2017) осмислила виконавський хоровий фольклоризм як історичне регіональне явище на прикладі творчої діяльності П. Демуцького. Згадують про митця у своїх працях з історії та теорії українського хорового мистецтва, хорового співу А. Лашенко (2007), О. Бенч-Шокало (2002). Сучасна проблематика традиційного народнопісенного виконавства розглядається Р. Синицею (2021), українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень представлене в дослідженні І. Бермес (2022), а творчий доробок Анатолія Авдієвського в контексті українського хорового мистецтва — у статті Н. Регеші (2016). Фестивальний рух як чинник інтеграції та збереження національного культурного ландшафту обґрунтовано в дослідженні О. Яковлева (2018); конкурсно-фестивальні форми хорової творчості — в науковій розвідці С. Савенка (2021). Щодо висвітлення феномену Всеукраїнського фестивалю-конкурсу колективів народного хорового співу імені Порфирія Демуцького, то про

нього знаходимо публіцистичні огляди-нарис та публікації П. Андрійчука (2018, 2020а, 2020b), В. Гуцала (2001), Г. Дацюк (2024), А. Кушніренка (2004), Е. Овчаренка (2019), Д. Радика (2010, 2011), В. Розбінської (2019). Проте цілісного осмислення проблематики не було здійснено, що й зумовило нашу увагу до неї.

Мета статті — осмислити феномен Всеукраїнського фестивалю-конкурсу колективів народного хорового співу імені Порфирія Демуцького як чинника збереження національної культури.

Об'єктом дослідження є український хоровий спів, а предметом — фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу як чинник збереження національної культури.

Результати дослідження

Постать лікаря, диригента, фольклориста, композитора й педагога Порфирія Демуцького є знаковою в українській музичній культурі. Його мистецьку долю визначала участь у студентському хорі Київського університету під керівництвом М. Лисенка. Завершивши навчання на медичному факультеті, молодий лікар відмовився від міського життя й кар'єри й обрав для праці село Охматів, неподалік Києва. К. Квітка (1928), котрому належить першість у дослідженні життєтворчості митця, писав, що, маючи можливість студіювати західноєвропейську музику, П. Демуцький обирає інший шлях:

Його тягло не від свого сільського ґрунту, а до цього ґрунту. Той музичний рівень, на якому він стояв після практики в Лисенковому хорі, його самого, очевидно, задовольняв, інакше не могло-б бути такої щирості й захоплення, якими він весь час визначався в пропаганді його власних художніх ідей. Розуміється, він не стояв на одному місці, розвивався, але не студіюванням творів великих світових композиторів, не поїздками до музичних центрів Заходу і Росії, а поглибленням свого досвіду в тій самій справі, якій безпосередньо служив: студіюванням того матеріалу, над яким безпосередньо працював, — розуміючи під цим розширене пізнання не тільки народного пісенного репертуару, але також головних засобів своїх співаків і всіх умов звучання. (с. XXXVII)

О. Бенч-Шокало (2002) так пише про життєтворчість митця:

В Охматові він працює сільським лікарем і організовує хор, виконавська манера якого зго-

дом уплинула на формування народного професійного виконавства в Україні. Диригентську діяльність поєднував із фольклористичною — зібрав понад 700 народних пісень із сіл Київщини. З 1917 р. проживав у Києві, працював у Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка. <...> Порфирій Демуцький був одним із перших організаторів сільського хору (в Східній Україні такі хори мали на Чернігівщині Г. Давидовський у с. Мельня та Д. Ревуцький у с. Іржавець). (с. 196–197)

Хор під управою П. Демуцького працював у 1889–1920 рр. в селі Охматів, тепер Черкаської області. У його складі були й діти віком 8–10 років, і люди середнього й старшого покоління. Заняття відбувались у вільні від роботи дні — суботу й неділю. Репертуар хору формувався на основі пісень, які П. Демуцький особисто записував у односельців та опрацьовував. Характеризуючи стиль диригента, О. Бенч-Шокало (2002) пише:

Насамперед він виходив з того, що пісня має бути близька серцю співака, і лише після того її можна вивчати. На репетиціях він перш за все тлумачив значення музичних образів народної пісні, одна розумів, хоч би яким високим було слово, воно завжди виконує другорядну, допоміжну роль. Головне — це мистецький хист диригента, його емоційний вплив на хоровий колектив. (с. 197)

Митець стверджував з цього приводу: «...коли диригент не має в собі моральних чарів, виконання хору навіть при високій техніці може мати малий ефект, через бездушність і залишити слухачів холодними» (Квітка, 1928, с. XL). Визначаючи творчі принципи диригента, О. Бенч-Шокало наголошує, що вони впливали з розуміння того, що «...а) “пісню необхідно насамперед полюбити, — аж тоді можна її співати” (Квітка, 1928, с. XL); б) диригент і хористи в процесі виконання — єдине ціле; П. Демуцький зливався з хором у спільній співтворчості як “найавторитетніший її учасник” (Квітка, 1928, с. XXXVIII); в) при виконанні народних пісень виходити з природи самої пісні й не нав’язувати їй штучні прийоми» (Бенч-Шокало, 2002, с. 197).

Характеризуючи виконавський стиль хору під керівництвом П. Демуцького, дослідниця вказує, що він

не був заснований тільки на “трудній” манері співу, а поєднував у собі два виконавські стилі. У народній манері співав не весь хор,

а лише його частина. Іноді поєднував звучання ансамблю хористів, які співали народною манерою зі всім складом хору, що співав у академічній манері. Для відтворення ефекту природного звучання пісні в її первинного середовищі він використовував такий мистецький прийом, коли пісня виконувалася з різних сторін концертного залу. Цей прийом був необхідний для того, щоби компенсувати ті втрати, яких зазнають виконавці, коли народна пісня переноситься з природної атмосфери в умови сцени. (Бенч-Шокало, 2002, с. 197–198)

П. Демуцький культивував манеру співу, котру називав «співати жанром»: «Її використовували, співаючи на відкритому просторі, “просто неба” і протиставляли штучній манері співу цих же пісень. Своєрідність цієї манери співу полягала в особливому способі звуковидобування й використанні грудних резонаторів у жіночих голосах» (Бенч-Шокало, 2002, с. 198). Як диригент-практик він «...намагався внести у виконавську творчість свою індивідуальність. Тому виконавський стиль хору П. Демуцького інтегрував автентичне виконання й виконання опрацьованого диригентом народнопісенного матеріалу. У творчій праці П. Демуцького з хором виявлялася методика, характерна для праці з академічним колективом» (Бенч-Шокало, 2002, с. 198). З 1921 р. П. Демуцький працював науковим співробітником Української Академії Наук як член Етнографічної комісії, а реєстр праць, укладений ним як додаток до автобіографії, засвідчує його наукові роздуми про народні селянські й робітничі хори, їх організацію, голосовий склад, хори як експериментальна лабораторія, побудову палаців народної пісні (Демуцький, 1928, с. XXXIII).

А. Лашенко (2007) пише:

Досвід П. Демуцького, а він колись співав іще в університетському хорі свого вчителя М. Лисенка, був підтриманий культурною громадськістю і розповсюджений на початку 1920-х років як якісно новий феномен автентики у концертній практиці. Його активно впроваджували в життя не тільки музиканти, а навіть і науковці. Ім’я ж самого П. Демуцького тісно пов’язували з культурними перетвореннями в Україні внаслідок революційних подій. (с. 117)

Проте увага до народної пісні дуже швидко в 1930-х рр. була знівельована більшовицькою владою через переорієнтацію на радянську масову пісню. Цей процес тривав аж до 1980-х, коли повернення до народних джерел набирало динамі-

ки. А. Лашенко (2007) так класифікує хори, котрі виконують народні пісні: фольклорні ансамблі, «...хори проміжного типу, які суміщають у своїй виконавській діяльності фольклорно-автентичний і народно-стилізований спів. Класифікуємо їх як народно-етнографічні хори» (Лашенко, 2007, с. 118) та народні хори, еталоном наслідування для котрих був Український народний хор, заснований 1943 р. Г. Верьовкою, пізніше — Національний заслужений академічний український народний хор ім. Г. Г. Верьовки, очолюваний півстоліття Героєм України, академіком Анатолієм Авдієвським (1966–2016). А. Лашенко, вважаючи, що народні хори є вельми авторитетним художнім явищем, привертає увагу до таких провідних колективів, як народний хор «Дарничанка», котрий є органічним складником Заслуженого народного ансамблю пісні й танцю України (працює від 1962 р., сьогодні — під керівництвом заслуженого працівника культури України, професора Петра Андрійчука), Заслужений народний хор України «Будівельник» Центру народної творчості Будинку культури холдингової компанії «Київміськбуд» (працює від 1951 р.), Український народний хор при Будинку культури «Трамвайник» КП «Київпастранс» (працює від 1950 р.), хор студентів Київського національного університету культури і мистецтв (створений у 1970-ті рр.) (Лашенко, 2007, с. 126–131).

Перші два фестивалі-конкурси, котрі проводяться раз на три роки, в 1995 та 1998 рр. очолював народний артист України Михайло Гринишин. Від 2001 р. й до 2013 (включно) фестивально-конкурсне журі працювало під проводом Героя України, лауреата Національної Шевченківської премії, народного артиста України Анатолія Авдієвського. У 2016 р. журі очолив Петро Андрійчук і з того часу провадить цю високу місію до наших днів. Не сподіваючись на державну підтримку, ці хорові діячі стали лідерами мистецького процесу і своїм авторитетом утримують цю акцію вже понад три десятиліття.

До складу журі в різні роки були залучені відомі постаті української музичної культури: М. Головащенко, А. Затуryan, В. Лисенко, А. Пашкевич, І. Сльота, Л. Ятло, В. Гуцал, А. Кушніренко, П. Заїка, Л. Ященко, О. Штукар, З. Корінець, О. Крутоус, Д. Радик, М. Швед, В. Рожок, Є. Савчук, В. Степурко, Л. Бакланова, Н. Петій-Потапчук, Л. Трофименко, Ю. Курач, В. Ярема, Г. Карась, О. Кравчук, І. Курилів, О. Скопцова, О. Тарасенко.

Спостерігаються зміни типології колективів, котрі брали участь у фестивалі-конкурсі: спочатку це були сільські, міські, районні хорові колективи, хори закладів культури промислових підприємств, ансамблі та гурти. Згодом доєдналися

хорові колективи наукових і культурно-мистецьких навчальних закладів, фольклорні ансамблі, молодіжні хори непрофільних навчальних закладів, спеціальних навчальних закладів I–IV рівнів акредитації. На X ювілейному фестивалі-конкурсі у 2024 р. ця типологія набула такого вигляду: великі мішані хори, малі мішані хори, однорідні хори. Контент-аналіз відомостей про фестиваль-конкурс засвідчує, що в ньому взяли участь майже 200 колективів з більшості областей України (крім Луганської, Закарпатської й Автономної Республіки Крим). Програма конкурсу тривалістю до 25 хвилин передбачає виконання хоровими колективами пісень в обробці (гармонізації) П. Демуцького; автентичних пісень, записаних у відповідних регіонах України (виконується без інструментального супроводу); сучасних пісень для народних хорових колективів чи ансамблів, котрі написані на народні чи авторські поетичні тексти.

Кожен фестиваль-конкурс не тільки відкривав нові хорові колективи, але й спонукав членів журі до роздумів та узагальнень. Так, після проведення Третього фестивалю-конкурсу А. Авдієвський наголошував, що «... більшість хорів зберігають жанрові й стилістичні особливості, ладово-інтонаційну основу своїх регіонів, <...> на перший план виходить художня довершеність, висока культура виконання <...> Зросла також і якість обробок народних пісень, збільшилась кількість мало виконуваних і незаслужено забутих та авторських творів» (Гуцал, 2001). Підбиваючи підсумки Четвертого фестивалю-конкурсу, народний артист України А. Кушніренко (2004) висловлював побажання, щоб на ньому звучало більше автентичних зразків народних пісень зі старовинними ладами, а також творів українських композиторів-класиків. Заслужений діяч мистецтв України, професор Д. Радик (2010) присвятив Шостому фестивалю-конкурсу досить об'ємний ґрунтовний аналіз із соціокультурним та філософським забарвленням. Автор наголошує на сподвижницькій діяльності А. Авдієвського, котра має «...окреслену мету — збереження сталих традицій народної пісенної творчості, виявлення художніх багатств народної хорової поліфонії в розмаїтті регіональних особливостей, популяризація унікальних зразків виконавських стилів гуртового співу, надання більшої конструктивності, системності й цілеспрямованості роботі музичної громадськості України» (с. 5).

Окресливши першу частину своїх роздумів як «Філософія хорового співу, Д. Радик (2010) наголошує, що мистецтво в сучасному світі бере на себе функцію захисту й розвитку людського духу. П. Демуцький як лікар використовував у діагностиці пацієнтів сеанс звукотерапії, «...чим

пробуджував потаємні людські психічні та фізіологічні ресурси протистояння хворобі» (с. 5). У другій частині «До деяких питань професійної зрілості» Д. Радик (2010) подає власне тлумачення поняття «диригент» — «...це високо освічена, творчо обдарована особистість музиканта, що володіє симбіозом внутрішніх професій, мистецтвом диригування з відповідним енергетичним, творчо-психологічним впливом на цілісну систему виконавської взаємодії з музичним колективом, ознакою професійної діяльності якого є закономірності технічного й художнього втілення творчого задуму», звертає увагу на особливості роботи з хоровим твором, мистецтво диригування. У статті професора П. Андрійчука (2018), котра присвячена Дев'ятому фестивалю-конкурсу, наголошується на підтримці навчальних хорових колективів із закладів вищої освіти. Володарем Гран-прі на ньому став Український народний хор імені Станіслава Павлюченка Київського національного університету культури і мистецтв під орудою кандидата мистецтвознавства, доцентки О. Скопцової. Цей колектив є не тільки візитівкою кафедри народного хорового співу, а й активним репрезентантом високої народно-хорової школи на сценах України і Європи. Колектив у попередні роки вже здобував нагороди на цьому фестивалі-конкурсі: у 2001 р. під керівництвом С. Павлюченка завоював Гран-прі, у 2016 р. під орудою О. Скопцової — перше місце (Андрійчук, 2018, с. 51).

Висновки

Історія проведення Всеукраїнського фестивалю-конкурсу колективів народного хорового співу імені Порфирія Демуцького впродовж тридцяти років засвідчує повагу до чільної постаті хорового руху, виступає чинником активізації хорового процесу збереження національної музичної культури в її жанровому та регіональному розмаїтті.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфирія Демуцького вперше представлено як чинник збереження національної культури, регіональної самоідентифікації. Як синтез-форма, «фестиваль-конкурс» дає можливість учасникам не тільки змагатися, а й спілкуватися, взаємозбагачуватися, а членам журі — визначати призові місця й заохочувальні призи.

Перспективи подальших досліджень вбачаються в поглибленому вивченні регіональних відмінностей репертуару та виконавської манери хорових колективів.

Список посилань

- Андрійчук, П. (2018). Найпрестижніша імпреза українського хорового співу. *Октава*, 8, 46–53.
- Андрійчук, П. (2020a). Розвиток аматорського хорового мистецтва у контексті музичної культури України другої половини XX – початку XXI століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 3(1), 71–80. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204342>
- Андрійчук, П. (2020b, 17 січня). Свято українського народного хорового співу, що має ім'я свого творця. *Культура і життя*, 8–9.
- Бенч-Шокало, О. Г. (2002). *Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції*. Редакція журналу «Український світ».
- Бермес, І. (2022). Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 48(1), 66–74. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-1-10>
- Гуцал, В. (2001, 17 листопада). Свято хорового співу. *Культура і життя*, 1–2.
- Дацюк, Г. (2024, 5–11 грудня). «Хто співає – той щасливий!». *Слово Просвіти*, 48, 8.
- Демуцький, П. Д. (1928). Автобіографія П. Д. Демуцького. В А. Лобода & В. Петров (Ред.), *Етнографічний вісник* (Кн. 6, с. XXVII–XXXIV). Друкарня Української Академії Наук.
- Квітка, К. (1928). Порфирій Демуцький. В А. Лобода & В. Петров (Ред.), *Етнографічний вісник* (Кн. 6, с. XXXV–LXVII). Друкарня Української Академії Наук.
- Кушніренко, А. (2004, жовтень–грудень). Четвертий Всеукраїнський імені Порфирія Демуцького. *Українська музична газета*, 4, 1–2.
- Лашенко, А. (2007). *З історії київської хорової школи* (О. А. Голинська, ред.). Музична Україна.
- Овчаренко, Е. (2019, 28 листопада – 4 грудня). Фестиваль, що має душу. *Слово Просвіти*, 48, 9.
- Пиж'янова, Н. (2017). *Виконавський хоровий фольклоризм як історичне регіональне явище (на прикладі творчої діяльності П. Демуцького)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Радик, Д. (2010, жовтень–грудень). Про Шостий Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфирія Демуцького. *Українська музична газета*, 4, 5.
- Радик, Д. (2011, січень–березень). Про Шостий Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфирія Демуцького. *Українська музична газета*, 1, 1, 2.

- Регеша, Н. Л. (2016). Творчий доробок Анатолія Авдієвського в контексті українського хорового мистецтва. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 35, 138–146. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158253>
- Розбінська, В. (2019, жовтень–грудень). Вітаємо переможців. *Українська музична газета*, 4(114).
- Савенко, С. М. (2021). *Конкурсно-фестивальні форми хорової творчості: традиційні моделі та сучасні тенденції* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Синиця, Р. І. (2021). Сучасна проблематика традиційного народнопісенного виконавства: етнокультурологічний аспект. *Література та культура Полісся. Серія: Філологічні науки*, 103, 128–140. <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2021-18f-103-128-140>
- Яковлев, О. В. (2018). Фестивальний рух як чинник інтеграції та збереження національного культурного ландшафту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 56–60. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152961>
- Ященко, Л. (1957). *П. Д. Демуцький: нарис про життя і творчість*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури.
- Andriichuk, P. (2018). Naiprestyzhnisha impreza ukraïnskoho khorovoho spivu [The most prestigious event of Ukrainian choral singing]. *Oktava*, 8, 46–53 [in Ukrainian].
- Andriichuk, P. (2020a). Rozvytok amatorskoho khorovoho mystetstva u konteksti muzychnoi kultury Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [The development of amateur choral art in the context of the musical culture of Ukraine in the second half of the 20th and beginning of the 21st centuries]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 3(1), 71–80. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204342> [in Ukrainian].
- Andriichuk, P. (2020b, January 17). Sviato ukraïnskoho narodnoho khorovoho spivu, shcho maie imia svoho tvortsia [The holiday of Ukrainian folk choral singing, which bears the name of its creator]. *Kultura i zhyttia*, 8–9 [in Ukrainian].
- Bench-Shokalo, O. H. (2002). *Ukraïnskyi khorovyi spiv: Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii* [Ukrainian choral singing: Actualization of the customary tradition]. Redaktsiia zhurnalu "Ukraïnskyi svit" [in Ukrainian].
- Bermes, I. (2022). Ukraïnske khorove mystetstvo yak obiekt naukovykh zatsikavlen [Ukrainian choral art as object of scientific interests]. *Current Issues of the Humanities*, 48(1), 66–74. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-1-10> [in Ukrainian].
- Datsiuk, H. (2024, December 5–11). "Khto spivaie – toi shechaslyvyi!" ["He who sings is happy!"]. *Slovo Prosvity*, 48, 8 [in Ukrainian].
- Demutskyi, P. D. (1928). Avtobiohrafia P. D. Demutskoho [Autobiography of P. D. Demutskyi]. In A. Loboda & V. Petrov (Eds.), *Etnohrafichnyi visnyk* [Ethnographic Bulletin] (Bk. 6, pp. XXVII–XXXIV). Drukarnia Ukraïnskoi Akademii Nauk [in Ukrainian].
- Hutsal, V. (2001, November 17). Sviato khorovoho spivu [The feast of choral singing]. *Kultura i zhyttia*, 1–2 [in Ukrainian].
- Kushnirenko, A. (2004, October–December). Chetvertyi Vseukraïnskyi imeni Porfyriia Demutskoho [The fourth All-Ukrainian named after Porfyrii Demutskyi]. *Ukraïnska muzychna hazeta*, 4, 1–2 [in Ukrainian].
- Kvitka, K. (1928). Porfyrii Demutskyi. In A. Loboda & V. Petrov (Eds.), *Etnohrafichnyi visnyk* [Ethnographic Bulletin] (Bk. 6, pp. XXXV–LXVII). Drukarnia Ukraïnskoi Akademii Nauk [in Ukrainian].
- Lashchenko, A. (2007). *Z istorii kyivskoi khorovoi shkoly* [From the history of the Kyiv choral school] (O. A. Holynska, Ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Ovcharenko, E. (2019, November 28 – December 4). Festyval, shcho maie dushu [A festival with a soul]. *Slovo Prosvity*, 48, 9 [in Ukrainian].
- Pyzhianova, N. (2017). *Vykonavskyi khorovyi folklorizm yak istorichne rehionalne yavyshe (na prykladi tvorchoi diialnosti P. Demutskoho)* [Performing choral folklorism as a historical regional phenomenon (on the example of the creative activity of P. Demutskyi)] [Abstract of PhD Dissertation, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music] [in Ukrainian].
- Radyk, D. (2010, October–December). Pro Shostyi Vseukraïnskyi festyval-konkurs kolektyviv narodnoho khorovoho spivu imeni Porfyriia Demutskoho [On the Sixth All-Ukrainian festival-competition of folk choral singing ensembles named after Porfyrii Demutskyi]. *Ukraïnska muzychna hazeta*, 4, 5 [in Ukrainian].
- Radyk, D. (2011, January–March). Pro Shostyi Vseukraïnskyi festyval-konkurs kolektyviv narodnoho khorovoho spivu imeni Porfyriia Demutskoho [About the Sixth All-Ukrainian festival-competition of folk choral singing groups named after Porfyrii Demutskyi]. *Ukraïnska muzychna hazeta*, 1, 1, 2 [in Ukrainian].
- Rehesha, N. L. (2016). Tvorchyi dorobok Anatoliia Avdiievskoho v konteksti ukraïnskoho khorovoho mystetstva [Anatoliia Avdiievskyi's creative work in the context of Ukrainian choral art]. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 35, 138–146. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158253> [in Ukrainian].

- Rozbinska, V. (2019, October–December). Vitaemo peremozhstv [Congratulations to the winners]. *Ukrainska muzychna hazeta*, 4 [in Ukrainian].
- Savenko, S. M. (2021). *Konkursno-festyvalni formy khorovoi tvorchosti: tradytsiini modeli ta suchasni tendentsii* [PhD Dissertation, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music] [in Ukrainian].
- Synytsia, R. I. (2021). Suchasna problematyka tradytsiinoho narodnypisennoho vykonavstva: Etnokulturolohichnyi aspekt [Modern issues of traditional song performance: Ethnocultural aspect]. *Literature and Culture of Polissya. Series: Philology Research*, 103, 128–140. <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2021-18f-103-128-140> [in Ukrainian].
- Yakovlev, O. V. (2018). Festyvalnyi rukh yak chynnyk intehratsii ta zberezhenia natsionalnoho kulturnoho landshaftu [Festival movement as an integration factor and preserve the national cultural landscape]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 56–60. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152961> [in Ukrainian].
- Yashchenko, L. (1957). *P. D. Demutskyi: Narys pro zhyttia i tvorchist* [P. D. Demutskyi: An essay on life and creativity]. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury [in Ukrainian].

All-Ukrainian Festival-Competition of Folk Choral Singing Bands Named after Porphyry Demutskyi as a Factor of Preserving National Musical Culture

Hanna Karas^{1*}, Petro Andriychuk²

¹Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

²Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to comprehend a phenomenon of the All-Ukrainian festival-competition of folk choral singing bands named after Porphyry Demutskyi as a factor of preserving national culture. *Results.* For thirty years (since 1995), this festival-competition confesses the main goal — preserving stable traditions of folk song creativity, revealing artistic wealth of folk choral polyphony in the variety of regional peculiarities, popularising unique forms of performing styles of band singing, providing greater constructiveness, systematicity and purposefulness to the activity of the Ukrainian musical community. During its holding, the composition of the jury and the typology of participating choral bands have been changing, as well as the repertoire has been diversifying. Still, the pursuit of the main goal has been remaining unchanged. *The scientific novelty* of the study is that for the first time, the All-Ukrainian festival-competition of folk choral singing bands named after Porfyry Demutskyi is viewed as a factor of preserving the national culture and regional self-identification. As a synthesis form, the “festival-competition” gives its participants opportunities not only to compete, but also to communicate and mutually enrich each other; as for the members of the jury — to determine the prize goals and incentive prizes. *Conclusions.* The history of the All-Ukrainian festival-competition of folk choral singing bands named after Porfyry Demutskyi grounds respect for the leading figure of the Ukrainian choral movement — the a composer and pedagogue Porfyry Demutskyi (1860–1927). The choral, that worked under his direction in 1889–1920 in the village of Okhmativ, now Cherkasy region, remains an example to follow. The holding of the All-Ukrainian festival-competition of folk choral singing bands is a factor of activating the choral process and preserving the national musical culture in its genre and regional diversity, as almost 200 choirs and ensembles took part in it. Without hoping for some government support, choir actors Mykhailo Hrynyshyn, Anatoliy Avdivskyi and Petro Andriychuk, who headed the jury of this festival-competition, became leaders of the artistic process and have maintained this event for three decades with their authority. *Perspectives for further research* are viewed in an in-depth study of regional differences in the repertoire and performance style of folk singing choral bands.

Keywords: All-Ukrainian festival-competition; choral bands; folk choral singing; conductors; jury; Porfyry Demutskyi

Відомості про авторів

Ганна Карась, доктор мистецтвознавства, професор, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-1440-7461, e-mail: hanna.karas@pnu.edu.ua

Петро Андрійчук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-2411-446X, e-mail: andriychuk_petro@ukr.net

Information about the authors

Hanna Karas*, DSc in Art History, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-1440-7461, e-mail: hanna.karas@pnu.edu.ua

Petro Andriychuk, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-2411-446X; e-mail: andriychuk_petro@ukr.net

*Corresponding author



Італійська опера в історичних процесах еволюції жанру

Ярослав Комарніцький^{1,2}

¹Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

²Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — окреслити етапи становлення жанру опери, виявляючи основні чинники, що спонукали жанр до розвитку та змістово-стильової трансформації. *Результати дослідження.* Проаналізовано етапи еволюції оперного жанру на прикладі італійської опери. Окреслено змістово-образне наповнення оперних сюжетів, притаманних різним епохам; визначено етапи виникнення жанрових різновидів опер (opera seria, opera buffa, opera semiseria, романтична, веристська драма). Висвітлено питання появи оперних амплуа, етапи виникнення, розквіту та переосмислення вокального стилю bel canto, його вплив на розвиток вокальної стилістики. Зазначено, що сьогодення оперного театру демонструє значний потенціал оперного жанру через трансформацію та взаємодію з іншими музично-театральними жанрами. *Наукова новизна* полягає в комплексному підході до розгляду еволюції оперного жанру: окреслення змістово-тематичного наповнення оперного спектаклю, етапи формування типажів оперних героїв, зміну вокальної стилістики та естетики співу. *Висновки.* Трансформація оперного жанру демонструє його винятковий творчий потенціал, що породив численні моделі реалізації музичної драматургії в синтезі з театральною естетикою й вокальною виразністю. Історія італійської опери найбільш показово демонструє динаміку розвитку жанру та тенденції, що стали світовими трендами музичного театру. Розуміння естетико-стильових засад цих етапів стає невіддільним складником фахового потенціалу сучасного вокаліста, здатного реалізовувати себе в реаліях сьогодення театрального музичного простору.

Ключові слова: оперний жанр; спів bel canto; оперне амплуа; італійська опера; еволюція жанру

Для цитування

Комарніцький, Я. (2025). Італійська опера в історичних процесах еволюції жанру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 100–110. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334066>

Вступ

Опера — синкретичний музичний жанр, що має надзвичайно давні змістово-концептуальні джерела. Ідея відродження давньогрецької музичної трагедії водночас зі зміною історичних і культурних епох еволюціонувала від «драми, поставленої на музику» до різноманітних жанрових модифікацій: психологічних камерних мелодрам (і навіть монодрам), масштабних музичних перформансів, у яких синкретична природа жанру розкривалася в різних ракурсах. Саме синкретизм оперного жанру дозволяв йому активно вбирати в себе нові тенденції музичних інструментальних та вокальних жанрів, театрального мистецтва й навіть візуальних мистецтв, які вті-

лювалися в оформленні сцени, декораціях, костюмах.

Своєю чергою набула надзвичайна популярність оперного жанру ставала джерелом нових ідей для інших жанрів музичного мистецтва. Поява програмної музики, вокальних циклів з певним сюжетним наповненням, сценічних кантат підтверджують взаємовплив художньо-образних ідей між театральними-сценічними та інструментальними пластами музичної культури. Таким чином, дослідження етапів розвитку оперного жанру дозволяє виявити важливі мистецькі домінанти певних епох, окреслити естетико-стильові пріоритети мистецького простору Європейської культури.

Звертаючись до етапів розвитку оперного жанру, вважаємо доцільним зосередитися на іта-

лійській опері. Адже Італія, як батьківщина оперного жанру, кілька століть перебувала в авангарді розвитку його стильових засад, кристалізації нових оперних форм, пошуку різних комбінацій їх поєднання.

Аналіз попередніх досліджень. Чимало наукових розвідок висвітлюють різні грані зміни стилістики музичних епох, які знайшли своє відображення і в оперному мистецтві. М. Бондс (Bonds, 2013) розглядає періодизацію стильових епох музичного мистецтва в широкому спектрі інструментального та вокального пластів. І. Іванова, Г. Куколь та М. Черкашина, (1998), досліджують феномен опери в об'ємному періодичному вимірі від XVII до XIX століття, висвітлюючи питання жанрово-стильових трансформацій. Розвідки М. Черкашиної-Губаренко (2022, 2023) окреслюють важливі аспекти змістового наповнення оперних сюжетів, тісно пов'язані зі стилістикою музичної мови. У дисертації О. Корчової (2004), присвяченій феномену «авторського театру» Джакомо Пуччіні (Giacomo Puccini), детально висвітлені історичні процеси розвитку європейського оперного театру.

Чимало наукових публікацій сфокусовані на певних проблемах, пов'язаних з історичним розвитком опери. Зокрема, В. Редя (2017) порушує питання ролі перехідних етапів розвитку культури загалом і музичного мистецтва зокрема. А. Соколова (2023), досліджуючи внесок у вокально-оперне мистецтво Італії композиторки Франчески Каччіні (Francesca Caccini), акцентує вплив жіночих голосів на вокальну стилістику та музично-виразові засади співу. Л. Шиленко (Shylenko, 2019) розглядає оперні постановки в контексті сучасних сценографічних тенденцій. Т. Буркацька (Буркацкая, 2018), присвячуючи свою роботу творчості Гаєтано Доніцетті (Gaetano Donizetti), значну увагу приділяє стилю *bel canto*, який знайшов надзвичайно яскраве втілення в його композиторському письмі. С. Кисла (2021) зосереджує увагу на образі Чіо-Чіо-Сан, аналізуючи творчі пошуки Джакомо Пуччіні. Н. Кречко та Н. Якобенчук (2020) розглядають роль хору в оперних творах Джузеппе Верді (Giuseppe Verdi) (на прикладі опери «Набукко»); оперну поетику Бєдржіха Сметани (Bedřich Smetana) (на прикладі опери «Лібуше») досліджує А. Татарнікова (2020). Н. Кречко та Я. Комарніцький (2024) звертаються до дослідження виконавської вокальної традиції, порівнюючи виконавські трактування арії Рудольфа з опери Джакомо Пуччіні «Богема».

Мета статті — окреслити етапи становлення жанру опери, виявляючи основні чинники,

що спонукали жанр до розвитку та змістово-стильової трансформації.

Результати дослідження

Зароджена на межі XVI–XVII ст. у мистецькому осередку «Флорентійська камерата» як відродження ідеї античної давньогрецької трагедії, «*drama per musica*» (драма через музику) швидко набула популярності. Вже протягом першого століття існування нова модель музичного жанру сформувала всередині власної структури різноманітні оперні форми, які набули самостійної концепції в сольному вокальному втіленні (арія, аріозо, каватина), ансамблево-хоровому співі (сольний ансамбль: дует, тріо, квартет; оперні хори та вокально-хорові сцени), в оркестровій музиці (увертюри, самостійні інструментальні епізоди тощо). Раннім операм був притаманний патетичний стиль висловлювання, заснований на естетичній основі теорії афектів (що максимально рельєфно проявилось в аріях героїв тогочасних оперних творів).

Одним із перших, хто звернувся до дослідження людських емоцій, аналізуючи їх у контексті взаємозв'язку з зовнішнім світом, став філософ Бенедикт Спіноза (Benedictus de Spinoza) (1632–1677). Більшість афектів, на його думку, є саме пристрастями, тобто такими психофізичними станами, що визначаються не лише самою людиною, але й зовнішніми причинами. У музичному мистецтві ідеї філософа знайшли виміри осмислення в пошуку мелодичних, ритмічних, тональних або ладових аналогіях емоційним станам — афектах.

Своєрідною лабораторією афектів та їх музичних еквівалентів, як відомо, став жанр мадригалу. Італійські композитори початку XVII століття, розробляючи новий музичний лексикон, намагалися віднайти засоби підсилити виразність окремих поетичних слів. Так з'являються *affetti* або мадригалізми — музичні фігури, покликані втілити певний емоційний стан: ... «зітхання» — пауза посередині слова або відокремлення за допомогою пауз всього слова; «море», «вітер» хвилеподібний мелодійний рух; «політ», «полум'я» — мелодійний рух, іноді зі стрибком вгору; «радість», «краса», «любов», «спів» — мелізматичні мелодійні фігури; «смерть» — стрибок вниз на напружений інтервал, хроматизм тощо. (Фоменко, 2019, с. 131–132)

Означені риторичні музичні фігури стали частиною мелодики оперних арій, у яких виразна вокальна кантилена поєднувалася з колоратурни-

ми прикрасами, що слугували посиленню образного емоційного стану афекту. Найбільш типовою для цього періоду стала тричастинна арія *al capo da fine*, у якій повторювана частина прикрашалася не виписаними композитором імпровізованими елементами колоратур: кожен виконавець мав можливість демонструвати свою технічну майстерність та досконале володіння голосом.

Такий тип арій був притаманним насамперед жанру *opera seria* (серйозна опера/ висока), яка базувалася на античній тематиці з підкресленою героїко-міфологічною або легендарно-історичною основою (що максимально відповідало естетиці станів афекту). *Opera seria* яскраво представлена у творчості Алессандро Скарлатті (Alessandro Scarlatti), Франческо Каваллі (Francesco Cavalli), Антоніо Честі (Antonio Cesti), Клаудіо Монтеверді (Claudio Monteverdi) (останній, зокрема, писав чудову музику в жанрі хорового мадригалу, що знайшло відображення в хорових епізодах опери «Орфей»). Хорова поліфонія загалом відіграла вагому роль у розвитку опери, адже, крім власне хорових оперних сцен, напрацювання в цій сфері стали певним взірцем для побудови вокальних ансамблів солістів та фінальних оперних сцен, що об'єднували різні групи персонажів. Таким чином, у ранніх операх були знайдені базові музичні складові жанру: сольна вокальна, вокально-ансамблева, хорова, інструментальна (у вигляді супроводу й самостійних інструментальних епізодів). Кращі взірці ранніх опер донині залишаються в репертуарі низки оперних театрів, а арії, написані в означеній естетиці, стали основою навчального та концертного репертуару академічних співаків.

Народженому в Неаполі жанру *opera buffa* (комічна опера/низька), на відміну від *opera seria*, властиве звернення до побутових сюжетів, що часто мали певну алегорію з італійською комедією *dell'arte*. Мелодика *opera buffa* спиралася на більш прості інтонації з народнопісенною основою або на вербальні інтоніми, що реалізовувалися в виразній речитативній скоромовці. У цьому жанровому різновиді опери більше значення мала логіка розвитку сюжету, особлива типажність персонажів, легкий для сприйняття виразний мелодизм вокальних епізодів.

Саме в межах *opera buffa* почали формуватися амплуа *basso buffa* (з обов'язковим володінням вокальною скоромовкою), ліричного «любовного» тенора, баса/баритона-*cantante*, який міг легко змінювати ліричну та іронічну інтонацію, героїні (сопрано/мецо) субреточного типу — жвавої, веселої й водночас здатної до ліричних проявів. Серед найвідоміших композиторів, які писали в цьому жанрі, назвемо Джованні Перголезі (Giovanni

Pergolesi), Джованні Паїзієлло (Giovanni Paisiello), Доменіко Чімарозу (Domenico Cimarosa). Нового, більш глибокого сенсу — як у художньо-образній, так і в музичній сфері — жанр *opera buffa* набув згодом у творчості Джоаккіно Россіні (Gioachino Rossini) та Гаetano Доницетті.

Наприкінці XVIII ст. з'явилися опери «*mezzo carattere*» («змішаного типу»), що почали об'єднувати в різних співвідношеннях героїчні, комічні, сентиментальні та пасторальні елементи: «Кордони між “високою” й “низькою” жанровими сферами порушувалися. На процес жанроутворення дедалі більше впливав сам сюжетний матеріал і спосіб його висвітлення. З'явилися такі жанрові різновиди, як історична опера, лірична опера, міфотворча драма, лірико-комічна й народно-побутова опери» (Черкашина-Губаренко, 2023, с. 151–152). Прикладом таких жанрових поєднань можуть слугувати опери *dramma tragicomico* (трагікомічна драма) Антоніо Сальєрі (Antonio Salieri) «Ахур ре д'Ормуз» / «Аксур, цар Ормуза» / (лібрето Лоренцо да Понте, 1778) та *dramma giocoso* (грайлива драма) Нікколо Піччіні (Niccolo Piccinni) «Cecchina, ossia La buona figliuola» / «Чеккіна, або Добра дочка» (лібрето Карло Гольдоні, 1760).

На початку XIX ст. у Венеції набули популярності одноактні опери, які теж відображали пошук нових градацій жанру: *dramma sentimentale*, *dramma di sentimento* (або *farsa sentimentale*). Комічні опери з яскравою сентиментальною складовою стали попередниками *opera semiseria* (напівсерйозна опера) або романтичної драми *bel canto* (за різною термінологією).

Означений жанр ствердився на оперній сцені у 1820-ті рр. У ньому тісно переплелися нові художньо-образні ідеї, пов'язані з поєднанням трагічних, ліричних та сентиментальних образів, що зворушувало й хвилювало публіку. У романтичній драмі сформувалися більш широкий спектр різнохарактерних амплуа, які вирізняли персонажів опери (а не афекти або «театральні маски»); чітка структура послідовного розвитку драматургії; жанрові різновиди сольних, ансамблевих, хорових номерів. Саме в цей час кристалізувалися так звані структури *la solita forma* (за термінологією мистецтвознавця й композитора Абрамо Басеві (Abramo Basevi), що стали зразками не лише для арій, але й для розгорнутих фіналів з хорами та ансамблями, «... які пов'язані з динамікою драматичної дії: *tempo d'attacco*, *pezzo concertato*, *tempo di mezzo, stretta*» (Черкашина-Губаренко, 2022, с. 18).

Зокрема, опери, які належать до жанру *opera semiseria*, мали, як правило, двоактну структуру, в якій чітко простежувалася логіка драматургії: інтродукція, зав'язка, розгортання конфлікту,

розв'язка, епілог. Ця структура складалася з сольних, ансамблевих, хорових, сольних-хорових номерів, які так само набули певних типових ознак. Сценам інтродукції чи епілогу властиві хорові сцени або арії героя/героїні з хором. Вихідні арії героя чи героїні (каватини) здебільшого відзначалися наявністю ліричної частини арії та *cabaletti* (куплет, строфа), яка часто мала активний рух та стрибкоподібну мелодичну побудову (Аміна / «Сомнамбула», Лінда / «Лінда де Шаміні», Норма / «Норма» В. Белліні, Розіна / «Севільський цирюльник» Джоакіно Россіні). В оперних ансамблях сформувалися характерні типи дуєтів: любовний дует героя та героїні; сентиментальний дует люблячого батька/наставника та доньки/ підопічної; комічні дуєти героя/ героїні і слуги/ друга-жартівника та їх варіанти.

У центрі сюжетики ранньої романтичної опери — історія кохання, що розвивається на тлі сімейного конфлікту, соціальної нерівності, трагічних життєвих обставин тощо. Любовний трикутник порівняно з оперою-серіа набув нових романтизованих граней. Його типовими персонажами стали молода беззахисна дівчина (*prima donna*, здебільшого сопрано), яка увібрала у себе кращі чесноти; герой — коханий героїні, сміливий, шляхетний і люблячий юнак (зазвичай тенор); антигерой-злочин (переважно баритон/бас, іноді тенор) — жадібний тиран, який мріє одружитися з головною героїнею або отримати її спадок / титул / багатство.

Крім амплуа основних персонажів (героїня, герой, антигерой), сформувалися інші типові образи: благородний старець (отець/покровитель/сюзерен, здебільшого баритон); характерний комічний веселун або невдаха-простак (переважно *basso buffo*, простолюдин / слуга). До певної міри ці амплуа збереглися і в більш пізніх оперних жанрах, набувши більш складних і багатогранних характеристик. Як приклад, образ прекрасної, ніжної, люблячої, але безпорадної дівчини, яку має врятувати сміливий і вірний герой, став центром романтичної драми/опера *semiseria*. Водночас більш активні, волелюбні й нордовліві героїні залишалися персонажами опера *buffa* та опер «*mezzo carattere*», що мають вагому комічну складову.

Вказані жанрові варіанти сягнули піка свого розвитку у творчості видатних композиторів Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні (Vincenzo Bellini) та Гаetano Доніцетті, чия творчість ознаменувала початок «золотого віку» італійської опери — найвищого розквіту він набув у творчих досягненнях Джузеппе Верді та Джакомо Пуччіні.

Аналізуючи процес розвитку оперного мистецтва в Італії, неможливо оминати еволюцію співу

bel canto (прекрасний спів), що став естетичним надбанням італійської музичної культури й слугував основою вокальної естетики жанру. Хоча ця тема лежить за межами означеної нами мети дослідження, вважаємо важливим окреслити естетичні джерела культури оперного співу та її поступової трансформації з епохи «ангельського співу» кастратів до епохи активного залучення жіночих голосів та «натуральних тембрів» чоловічого голосу.

Термін *bel canto* з'явився значно пізніше, ніж сама техніка та її естетичні засади. Вважається, що вперше це словосполучення застосував Джоаккіно Россіні, підкреслюючи емоційно-естетичну складову співу, що зворушує душу. На сьогодні ця термінологія має значно ширше коло тлумачення стосовно самої техніки акустичного співу, виконавського стилю, стилю композиторського письма, італійської вокальної традиції. Вважається, що засади вокального стилю *bel canto* сформувалися у контексті розвитку жанру опера *seria*. Цей період вокального мистецтва тісно пов'язаний зі школою співу кастратів та фальцетистів. Спів кастратів був домінантним на етапі формування так званого «бравурного бельканто» у XVIII ст. Естетичні засади такого типу звучання голосу перебувають у площині церковного наслідування «ангельському співу», що підносило сприйняття сюжету опери та оперних героїв на високу планку оспівування високоморальних чеснот. Зокрема Буркацька (Буркацкая, 2018) висвітлює тему зв'язку візантійської культури церковного співу («калофонії» / прекраснозвучний/) з православною та католицькою вокальною традицією.

Така естетика повністю відповідала ідеї жанру опера *seria*, де головними персонажами традиційно були боги, легендарні міфічні герої, королі та полководці.

Техніка «бравурного бельканто» передбачала розвиток акустичного резонативного співу, який дозволяв співакові утримувати монотемброве звучання в широкому звуковисотному діапазоні, застосовувати тривале дихання (спів довгих вокальних фраз на одному диханні), майстерно філірувати звук, виконувати різноманітні глісандо, пасажи, фіоритури, трелі завдяки набутій рухливості голосу, що й формувало блискучий віртуозний стиль, у якому переважала колоратура. У цей період естетична краса голосу, демонстрація технічних можливостей співака домінували над логікою сюжетного розвитку спектаклю та «життєвою вірогідністю» образу оперного героя. Багатство сценічних декорацій та вбрання персонажів, «ангелоподібний» і водночас неймовірно складний за технікою спів кастратів та фальцетистів заворюжу-

вали глядача, занурюючи його в нереальний світ божественної міфології.

Трансформація ідеї оперного спектаклю, що поступово відбулася через розвиток більш реалістичних жанрів *opera buffa*, *mezzo carattere*, а згодом романтичної *semi-opera* (від лат. *semi-* «напів-», букв. «напів-опера»), почала змінювати естетичні засади співу. Творчість Джоаккіно Россіні, Саверіо МеркадANTE (Saverio Mercadante), Вінченцо Белліні, Гаetano Доницетті відкрила новий етап стилю бельканто, який можна розглянути вже крізь призму композиторського письма. Традиції італійського бельканто у творчості цих композиторів набули найвищого розвитку і знайшли нове глибоке художнє втілення, позбувшись надмірної складності віртуозного стилю співу, що часто був самоціллю. Краса мелодії стала головним носієм художньо-образного змісту, в якому вагому роль починає відігравати жіночий вокал, адже поява амплуа романтичної героїні відкрила новий етап розвитку жіночих голосів і виявила багатство градацій вокальних фарб «натуральних» голосів.

Період ранньоромантичної опери називають інколи епохою «класичного» бельканто, підкреслюючи довершеність поєднання технологічної та художньої сторони зазначеної манери співу, або епохою «романтичного бельканто» (що відповідає естетиці тогочасної музичної стилістики). В означений період зросла роль точного відтворення композиторського нотного тексту, зони імпровізаційних елементів стали чітко визначеними епізодами каденцій, художньо-образний зміст арій почав чітко співвідноситися з амплуа персонажа та загальною драматургією спектаклю. Володіння вокальною кантиленою, тембральною рівністю, різними видами філірування звуку, портаменто, штрихів та віртуозною технікою співу продовжували бути необхідною складовою вокальних умінь, але водночас помітну роль починає відігравати емоційна щирість та художньо-образна переконливість.

Звертаючись до італійської опери XIX ст., необхідно зважити на історичні процеси, що безпосередньо впливали на розвиток італійського мистецтва. Новий етап розвитку національної опери в Італії тісно пов'язаний із зародженням національного руху Рісорджименто. Повстання 1820 р. в Неаполітанському королівстві ознаменувало початок активної боротьби італійців проти австрійського володарювання, за об'єднання єдиної національної держави — Італії — на основі духовної та географічної єдності. Боротьба тривала понад п'ятдесят років і безумовно знайшла різновекторні прояви піднесення національного духу в італійській культурі. Саме до цього періоду належить

епоха найвищого розквіту італійської опери, що постала практично провідним музичним жанром італійської композиторської школи, в якому відбилися ідеї національного відродження.

Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні, Гаetano Доницетті й Джузеппе Верді стали музичними символами бурхливого історичного періоду становлення нової ідентичності італійської нації на тлі визвольної боротьби та ідей об'єднання Італії. Водночас ідеї національного відродження мали різне музичне втілення. В операх Джоаккіно Россіні нові ідеали представлені в життєрадісних образах героїв, сповнених реалістичних рис; в операх Вінченцо Белліні прагнення епохи відчуваються в темах боротьби проти чужоземних загарбників, в операх Гаetano Доницетті — у тонкому ліризмі вишуканого мелодизму вокальних ліній з підкресленою «італьянізацією» імен та поведінкових елементів персонажів» (Буркацкая, 2018, с. 231).

Водночас варто зазначити, що дух Рісорджименто в операх Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні, Гаetano Доницетті виявився скоріше на рівні естетично-емоційного художнього відгуку, тоді як творчість Джузеппе Верді стала справжнім рупором ідей відродження Італії і навіть певним символом національного визвольного руху. Одна з перших опер Джузеппе Верді — «Набукко» — принесла йому справжнє визнання та славу й була сприйнята сучасниками як заклик до боротьби за незалежність. Опера сповнена героїчним і релігійним пафосом, яскравими образами персонажів і вагомим значенням хорових сцен, що уособлюють сподівання та волелюбний дух народу. Недарма найвідомішою сценою в «Набукко» став хор «Va, pensiero» («Лети, думко») з третього акту опери, який до сьогодні практично вважається неофіційним гімном Італії.

Довгий творчий шлях Джузеппе Верді розкрив його композиторський геній у різних площинах художньо-естетичних та жанрово-стильових вимірів оперного мистецтва. Оперна тріада 1850-х рр. («Ріголетто», «Трубадур», «Травіата») ознаменувала народження «нової оперної драми» й вивела жанр на зовсім інше бачення його синтетичності та змістового наповнення. Бажання відтворити сильні, часто суперечливі й правдиві характери персонажів на зламі історичних та особистісних етапів життя вимагало нових підходів до індивідуалізації музичних образів головних героїв, пошуку музичної драматургії, що реалізує їх взаємодію й водночас створює художню єдність спектаклю. Це привело до нового бачення традиційних оперних жанрів і форм (арій, речитативів, ансамблів), у яких речитативний та аріозний стилі все помітніше інтегрувалися, а мелодика вокаль-

них партій персонажів — презентантів різних образних сфер — ставала все більш індивідуалізованою. Обраний Джузеппе Верді підхід ознаменував відмову від більшості традицій стилістики бельканто, але вокально-технічні засади та естетичні напрацювання цієї манери співу залишалися вагомим базисом італійської вокальної оперної школи, на якій ґрунтується, зокрема, й вокальний мелодизм Джакомо Пуччіні.

Звертаючись до проблеми реформування оперного жанру у XIX ст., неможливо обійти постать Ріхарда Вагнера (Richard Wagner), навіть зосереджуючись на історії еволюції саме італійської опери. Постать цього видатного композитора-новатора мала величезний вплив на всіх його сучасників, зокрема і тих, хто був на відверто протилежних естетико-світоглядних позиціях і реалізовував інакші музично-композиційні моделі.

У статті «Художній твір майбутнього» (*Das Kunstwerk der Zukunft*), натхненний філософією Людвіга Фейєрбаха і присвячений йому, Ріхард Вагнер писав: «Так само як людина не звільниться, доки не прийме радісно узи, що поєднують її з Природою, так і мистецтво не буде вільним, поки у нього не зникнуть причини соромитися зв'язку з життям» (Wagner, 1850, p. 8).

Ставлячи за мету максимальне наближення оперної драми до життя, Вагнер створює безперервну музичну тканину, в яку вплітаються діалоги, монологи героїв, що переростають у наскрізні вокально-симфонічні та хорові сцени. Роль оркестру в його операх набуває нового значення, що далеко виходить за межі акомпанувальної функції — оркестр стає одним із головних носіїв художньо-образної сфери. Вокальні партії мають скоріше речитативний характер із яскравим акцентом на інтонаційну виразність подачі слова, певної думки та стають частиною загальної звукової вокально-інструментальної палітри. З часом творчість Р. Вагнера, що сягнула піка популярності після смерті композитора, почали сприймати як «квінтесенцію всього нового й передового» (Іванова та ін., 1998, с. 11).

Для Джузеппе Верді, музика якого завжди мала головним чинником художньої виразності *вокальну основу і яскравий мелодизм*, такий шлях був далекий. Але певні музичні та художні ідеї, що їх реалізував Ріхард Вагнер, вплинули, зокрема, й на творчість Джузеппе Верді. У пізніх операх німецького маестро роль оркестру набуває більш вагомого значення, а оперні сцени з наскрізним типом розвитку мають все помітніше місце в конструкції оперної вистави.

Ще одним важливим засобом музичної виразності, елементом музичного мислення та загалом

оперної драматургії другої половини XIX ст. стало застосування лейтмотивів. Вважається, що як драматургічний прийом лейтмотив був сформований ще наприкінці XVIII – на початку XIX ст. Але саме у творчості Ріхарда Вагнера ідея системи лейтмотивів набула всієї повноти змістово-формотворчої композиторської концепції, стала одним із провідних компонентів музичної драматургії. Його лейтмотиви характеризують не лише певного персонажа, але й сили природи, символічні предмети або місцевість, емоції та навіть ідеї. Переплетіння лейтмотивів у контрапунктах музичної фактури створює складну систему взаємодії, розвитку й трансформації художніх образів.

Джузеппе Верді також застосовував лейтмотиви, але в його операх вони були менш розвиненими щодо інтонаційної трансформації та взаємовпливу. Як правило, лейтмотиви в Джузеппе Верді характеризують найбільш важливу емоційну сферу головних героїв (лейтмотив кохання Віолетти; лейтмотив Аїди, жерців, ревностів/кохання Амнеріс), драматичні обставини або символи, що ставали рушійною силою драматургії опери (лейтмотив сили долі в опері «Сила долі», мотив прокляття в опері «Ріголетто» або поцілунку в опері «Отелло»). У пізніх операх Джузеппе Верді (особливо в «Отелло») значення лейтмотивів суттєво виросло й стало одним із чинників наскрізного музичного розвитку драматургії твору.

Характеризуючи еволюцію оперного жанру в Італії XIX ст., неможливо обійти мистецьку течію *веризму*, що знайшла реалізацію в літературі, живописі та музичному театрі. Веризм був спрямований на відображення дійсності внаслідок реалістичного й навіть натуралістичного мистецького втілення. Група італійських письменників, до якої входили Джованні Верга (Giovanni Verga) та Доменіко Чамполі (Domenico Ciampoli), виступили зі статтями, в яких ставили питання актуальної тематики для літературних жанрів, зокрема роману. На їх погляд, сентименталізм, пригодницький жанр мали поступитися соціальній тематиці, що вивчає психологічні аспекти стосунків між людьми без романтизованих прикрас.

У музичному мистецтві цей напрям презентує багато композиторів, серед яких найвідомішими є Руджеро Леонкавалло (Ruggero Leoncavallo), Умберто Джордано (Umberto Giordano), П'єтро Масканьї (Pietro Mascagni). Композитори веристського напрямку безумовно надихалися творчістю Джузеппе Верді та Ріхарда Вагнера. Тяжіння до наскрізного драматургічного розвитку, застосування лейтмотивів та багатства оркестрових барв поєднувалося в них із красою вокального мелодизму й підкреслено емоційними характеристиками.

ками персонажів. Веристи розширили уяву щодо естетики оперного співу: вокальні партії наповнилися складними регістровими зіставленнями, співом на вищому емоційному щаблі із застосуванням верхнього або нижнього регістрів, невокальними засобами виразності (риданнями, криком). Проте цей напрям подарував нам видатні за своєю красою вокальні мелодії, серед яких, певно, найвідомішою є арія Каніо з опери Руджеро Леонкавалло «Паяци» «*Recitar/ Vesti La Giubba*» («Актор / Одягни піджак...»).

У XX ст. опера зазнала значної кількості трансформацій, пов'язаних насамперед з «епохою синтезів», активною взаємодією як з іншими жанрами музичного театру (балет, пантоміма тощо), так і з суміжними видами мистецтва — інколи ці твори важко навіть назвати операми.

Нові тенденції набули в подальшій творчій практиці музичного театру інтенсивного розвитку, їхнє значення важко переоцінити. Жага оновлення жанру виявлялася в різних напрямках — дослідники відносять до них загальне оновлення оперної системи, зміну співвідношення різних елементів оперного спектаклю, «мовні» новації тощо (Іванова та ін., 1998, с. 186). Але своїм поступом у сучасну епоху опера зобов'язана творчим прозрінням композиторів, які відкривали її нові горизонти у XIX ст. У їх числі — Джакомо Пуччіні, який не лише завершив «велику епоху італійської опери», але й відкрив двері музичного театру сучасної епохи. Листи композитора дають можливість відчувати, наскільки важливим для нього було бачити на сцені людей, сповнених справжніх емоцій, що їх глядачі/слухачі можуть зрозуміти й розділити. «Є певні закони, яких має дотримуватися театральна композиція, вона повинна зацікавити, здивувати, розворушити чи розсмішити. Наш вчинок повинен зацікавити й здивувати» (Руссіні, n.d., р. 283). Джакомо Пуччіні проходить свій власний шлях, продовжуючи кращі традиції італійської опери та відкриваючи нові сенси у жанрі опери-драми, звертаючись до глибинних людських емоцій та почуттів.

Оперна драма Ріхарда Вагнера перебуває в площині міфології, акцентуючись на філософському *протистоянні добра і зла*, на виборі між обов'язком та почуттями, доленосним призначенням та особистими бажаннями. В операх Джузеппе Верді домінує *драма дій протистояння*, що втягує у свій вир усіх навколишніх («Травіата», «Трубадур», «Сила долі», «Отелло») і навіть цілі народи («Набукко», «Дон Карлос», «Аїда»). Драматургія спектаклю базується на зіткненні характерів, життєвих позицій та власних інтересів героїв, насамперед це драма боротьби особистостей.

В операх Джакомо Пуччіні присутня скоріше *драма почуттів, внутрішньої боротьби* з самим собою. Роберто («Віллісі»), Едгар («Едгар»), Пінкертон («Мадам Баттерфляй») практично не мають протидіючої сторони. Драматична колізія у цих операх виникає як наслідок хибного морального вибору героя, який руйнує власне життя та життя коханої жінки. Рудольф («Богема»), Руджеро («Ластівка») прагнуть щастя з коханою, але непереборні обставини долі (соціальна прірва, смерть від хвороби) знищують їхні сподівання на щастя.

Співвідношення музичного та драматичного складників стає однією з центральних тем, відбиваючи тенденції, що характеризують процес розвитку європейського музичного театру на межі століть: «... ця проблема набуває “двовірності” — вона реалізується у творчості окремого композитора й одночасно є культурно-стильовою особливістю розглянутого історичного періоду розвитку світової опери» (Кисла, 2021, с. 23).

Означений підхід — у площині мистецьких пошуків, притаманних перехідному періоду порубіжжя XIX–XX ст., коли зменшення концентрації подій драми давало змогу заглибитися в емоційно-психологічне підґрунтя вчинків героїв. У фокусі уваги композиторів постає внутрішній світ людини, дилема вибору та відповідальності за свої вчинки, процесу каяття й прозріння.

«Герой» такого оперного театру постає як людина зі складним душевним світом, його образ виходить за межі клішованих амплуа й потребує нових художньо-образних і вокально-інтерпретаційних підходів. У площині вокально-фахової термінології з'являються поняття на кшталт «вагнерівський», «вердівський», «пуччінівський» співак, що характеризують не тільки певні властивості голосу (силу звуку, діапазон, тембральні якості) але й акторські можливості виконавця, емоційний потенціал, нюанси тембральних барв голосу, здатність до демонстрації психологічної трансформації та розвитку персонажу.

Сьогодення сучасної опери демонструє різні тенденції. Ми бачимо виконавців, що спеціалізуються на певній музичній стилістиці. Наприклад можна відмітити поновлення популярності барокової музики, повернення до автентичного виконання оперних партій тенорів-фальцетистів, вивчення відповідних манер і технік співу. З іншого боку нагальною вимогою для сучасного співака стає певна універсальність, здатність переконливо втілювати образи оперних персонажів різних музичних епох. Співаючи героя опери раннього романтизму, співак має розуміти жанрово-стильову специфіку цього періоду, яка відображатиметься

як у певних вокально-технічних прийомах і естетичних засадах, так і в сценічному втіленні образу, який повинен відрізнятися від образів героїв опер пізнього романтизму, веризму чи реалізму порубіжжя сторіч.

XX ст. відкрило нові жанрово-стильові грані опери. Моноопера («Людський голос» Франсіса Пуленка (Francis Poulenc), «Чекання» Арнольда Шенберга (Arnold Schönberg), «Ніжність» Віталія Губаренка...) демонструє максимальну фокусацію на психологічно-емоційному стані особистості. Рок-опера («Ісус Христос — суперзірка» Ендрю Ллойд Веббер (Andrew Lloyd Webber), «Моцарт, рок-опера» Дов Аттья (Dove Attia) та Альберт Коен (Albert Cohen)...) поєднує естетику звучання рок-ансамблю з класичним оркестром, різні манери співу (від академічного, що базується на техніці *bel canto*, до сучасних технік, притаманних стилістиці рок-музики) та сучасні засоби оформлення сценічного простору.

Наведені приклади демонструють невичерпний потенціал оперного жанру, який зберігає кращі традиції опер XVIII–XIX ст., що продовжують успішно репрезентуватися на оперних сценах, та здатність до новацій та експериментів. Оперний виконавець повинен відповідати цим тенденціям, вміти адаптувати свій творчий потенціал до сучасних запитів і водночас правильно оцінити перспективи власного професійного розвитку.

Висновки

Здатність жанру опери до розвитку та трансформації вражає. Зароджена ідеєю відродження античної драми, опера пройшла шлях кристалізації в різних змістово-жанрових векторах — *opera seria*, *opera buffa*; об'єднання кращих досягнень цих жанрових граней в операх *semi-seria*; пошуку нових художньо-змістових ідей в опері-драмі; відкриття нових мультижанрових синтезів на сучасному етапі. Всі ці етапи супроводжувалися виявленням нових засобів виразності музичної драматургії, її театрального складника та вокальної виразності.

Висвітлення панорами оперного жанру тісно пов'язане з ключовими моментами формування та історичного поступу італійської опери. Італія, що є батьківщиною оперного жанру, кілька століть перебувала в авангарді розвитку його стильових засад, кристалізації нових оперних форм, пошуку різних комбінацій їх поєднання. Розвиток її жанрово-стильових та композиційно-структурних елементів, вдосконалення та еволюціонування вокальної техніки *bel canto*, що сформувалася в надрах італійської опери раннього Бароко; визначила

знакові культурно-історичні події, які безпосередньо вплинули на мистецьке життя Італії, зокрема на концептуальні зміни в тематиці оперного спектаклю.

Зіткнення характерів, життєвих позицій та власних інтересів героїв стає насамперед драмою боротьби особистостей. Зазначені тенденції вплинули на появу різних типів амплуа оперних героїв, в рамках яких генеруються характерні засоби вокальної виразності: буфонадні скоромовки, ламентозні «зітхання», героїчні «кабалети» тощо. Кристалізація певних типажів згодом замінюється індивідуалізацією образів. Порівнюючи провідну тематику опер в контексті кількавікового розвитку, спостерігаємо рух від глобальної драми «світового рівня» до драми індивіда, яка «стає глобальною».

XIX ст. увійшло в історію музичного мистецтва як кульмінаційна епоха в історії оперного театру. Саме в цей період розкрилися й сягнули повноти розвитку всі його ресурси. Оперний жанр став емоційною домінантою багатьох національних композиторських шкіл і джерелом нових образних градацій та музично-виражальних засобів для багатьох європейських композиторів.

На сучасному етапі ми спостерігаємо переосмислення принципів збереження стильових традицій різних історичних періодів у виконавській практиці. У «вокальних школах» з'являються напрями, що спеціалізуються на виконанні виключно барокового репертуару або ранньоромантичної стилістики. Поняття «вердівський співак» часто застосовують, підкреслюючи певний тип вокально-виразових можливостей виконавця і його яскраву професійну домінанту. З іншого боку ринок праці вимагає від сучасних співаків готовності до певної універсальності й гнучкості в освоєнні різного за музичною стилістикою вокального матеріалу. В цьому контексті вивчення етапів розвитку оперного жанру, зміни його естетико-стильових і змістово-художніх засад є актуальним питанням сучасного вокального виконавства та оперології. Дослідження питання трансформації художньо-змістовних сенсів оперного спектаклю, що приводять до змін естетики музичної мови, появи нових інтонаційних моделей, тісно пов'язані з образами оперних героїв та їх вокальним втіленням.

Наукова новизна представленої роботи полягає в комплексному підході до розгляду еволюції оперного жанру, в окресленні змістово-тематичного наповнення оперного спектаклю, етапів формування типажів оперних героїв, зміни вокальної стилістики та естетики співу.

Перспективи подальших досліджень. Осмислення вокально-виконавських процесів у контек-

сті історичної ретроспективи становлення оперного жанру дозволяє ґрунтовніше аналізувати тенденції розвитку музичного театру сьогодення, має багатовекторний потенціал наукового осмислення в сучасній оперології та дослідженні інтерпретаторської сфери.

Список посилань

- Буркацкая, Т. В. (2018). Лирическое как выразительное качество в операх Г. Доницетти. *Музичне мистецтво і культура*, 2(27), 224–236.
- Іванова, І. Л., Куколь, Г. В., & Черкашина, М. Р. (1998). *Історія опери. Західна Європа XVII–XIX століття* (М. Черкашина, ред.). Заповіт.
- Кисла, С. (2021). Образ Чіо-Чіо-Сан з опери «Мадам Баттерфляй» у контексті оперних пошуків Джоаккіно Пуччіні. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 37(2), 21–26. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-4>
- Корчова, О. О. (2004). *Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті XX століття (на матеріалі пізньої творчості композитора)* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Кречко, Н., & Комарніцький, Я. (2024). Виконавська традиція в академічному співі: вокально-педагогічний та інтерпретаційний аспекти. *Вісник науки та освіти*, 5(23), 1047–1060. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-5\(23\)-1047-1060](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-5(23)-1047-1060)
- Кречко, Н., & Якобенчук, Н. (2020). Роль хору в оперних творах Джузеппе Верді (на прикладі «Набукко»). *Імідж сучасного педагога*, 3(192), 77–80. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3\(192\)-77-80](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3(192)-77-80)
- Редя, В. Я. (2017). Перехідні періоди в історії музичної культури: проблеми вивчення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(36), 38–46.
- Соколова, А. (2023). Феномен композиторки Франчески Качіні в контексті італійської музичної культури епохи Бароко. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 95–101. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282462>
- Татарнікова, А. А. (2020). Специфіка відтворення ідеї національного славлення в оперній поетиці Б. Сметани (на прикладі опери «Лібуше»). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 42, 148–154. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207644>
- Фоменко, Н. В. (2019). Афект в теорії та виконавській практиці «Stylus Phantasticus» (на прикладі «хроматичної фантазії» Й. С. Баха). *Культура і сучасність*, 2, 130–136. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190621>
- Черкашина-Губаренко, М. Р. (2022). Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 18(1), 17–25. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260385](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260385)

- Черкашина-Губаренко, М. Р. (2023). Аспекти сучасного оперознавства: пригоди оперних сюжетів. *Мистецтвознавство України*, 23, 150–161. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.297538>
- Bonds, M. E. (2013). *A history of music in Western culture* (4th ed.). Pearson Education.
- Puccini, G. (n.d.). *Letters of Giacomo Puccini* (G. Adami, Ed.). Internet Archive. Retrieved January 19, 2025, from <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.62075/page/n233/mode/2up>
- Shylenko, L. (2019). Concepts of stage performances at world's contemporary opera house. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 40, 128–134. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172692>
- Wagner, R. (1850). *Das Kunstwerk der Zukunft*. O. Wigand.

References

- Bonds, M. E. (2013). *A history of music in Western culture* (4th ed.). Pearson Education [in English].
- Burkatskaya, T. V. (2018). Liricheskoe kak vyrazitel'noe kachestvo v operakh G. Donitsetti [Lyrical as expressive quality in opera of G. Donizetti]. *Music Art and Culture*, 2(27), 224–236. <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/487/871> [in Russian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2022). Poetyka opernoho zhanru [Poetics of the opera genre]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 18(1), 17–25. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260385](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260385) [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2023). Aspekty suchasnoho operoznavstva: Pryhody opernykh siuzhetiv [Aspects of contemporary opera studies: Adventures of opera stories]. *Art Research of Ukraine*, 23, 150–161. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.297538> [in Ukrainian].
- Fomenko, N. V. (2019). Afekt v teorii ta vykonavskii praktytsi "Stylus Phantasticus" (na prykladi "khromatychnoi fantazii" Y. S. Bakha) [The Affect of "Stylus Phantasticus" Theory in Performing practice (based on the example of J. S. Bach's "Chromatic Fantasy")]. *Culture and Contemporaneity*, 2, 130–136. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190621> [in Ukrainian].
- Ivanova, I. L., Kukol, H. V., & Cherkashyna, M. R. (1998). *Istoriia opery. Zakhidna Yevropa XVII–XIX stolittia* [History of opera. Western Europe 17th–19th centuries] (M. Cherkashyna, Ed.). Zapovit [in Ukrainian].
- Korchova, O. O. (2004). *Muzychnyi teatr Dzhakomo Puchhini v mystetskomu konteksti pershoi chverti XX stolittia (na materialy piznoi tvorchosti kompozytora)* [Giacomo Puccini's musical theater in the artistic context of the first quarter of the

- 20th century (based on the composer's late works)] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Krechko, N., & Komarnitskyi, Ya. (2024). Vykonavska tradytsiia v akademichnomu spivi: Vokalno-pedahohichnyi ta interpretatsiinyi aspekty [Performing tradition in academic singing: Vocal-pedagogical and interpretative aspect]. *Bulletin of Science and Education*, 5(23), 1047–1060. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-5\(23\)-1047-1060](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-5(23)-1047-1060) [in Ukrainian].
- Krechko, N., & Yakobenchuk, N. (2020). Rol khoru v opernykh tvorakh Dzhuzeppe Verdi (na prykladi "Nabukko") [The role of the choir in the operas of Giuseppe Verdi (on the example of "Nabucco")]. *Image of the Modern Pedagogue*, 3(192), 77–80. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3\(192\)-77-80](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3(192)-77-80) [in Ukrainian].
- Kysla, S. (2021). Obraz Chio-Chio-San z opery "Madam Batterflii" u konteksti opernykh poshukiv Dzhoakkino Puchchini [The image of Chio-Chio-San from the opera "Madam Butterfly" in the context of Giacomo Puccini's opera search]. *Current Issues of the Humanities*, 37(2), 21–26. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-4> [in Ukrainian].
- Puccini, G. (n.d.). *Letters of Giacomo Puccini* (G. Adami, Ed.). Internet Archive. Retrieved January 19, 2025, from <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.62075/page/n233/mode/2up> [in English].
- Redia, V. Ya. (2017). Perekhidni periody v istorii muzychnoi kultury: Problemy vyvchennia [Transitional periods in the history of music: The problems of learning]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3(36), 38–46 [in Ukrainian].
- Shylenko, L. (2019). Concepts of stage performances at world's contemporary opera house. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 40, 128–134. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172692> [in English].
- Sokolova, A. (2023). Fenomen kompozytorky Franchesky Kachchini v konteksti italiiskoi muzychnoi kultury epokhy Baroko [The phenomenon of the composer Francesca Caccini in the context of Italian musical culture of the Baroque era]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 48, 95–101. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282462> [in Ukrainian].
- Tatarnikova, A. A. (2020). Spetsyfika vidtvorennia idei natsionalnoho slavlennia v opernii poetysi B. Smetany (na prykladi opery "Libushe") [Specifics of translating the idea of national glorification into the opera poetics of B. Smetana (the case of opera Libuše)]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 42, 148–154. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207644> [in Ukrainian].
- Wagner, R. (1850). *Das Kunstwerk der Zukunft* [The artwork of the future]. O. Wigand [in German].

Italian Opera in Historical Processes of the Genre Evolution

Yaroslav Komarnitskyi^{1,2}

¹National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

²Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to outline stages of the opera genre formation, identifying main factors that prompted this genre to develop and transform in terms of its content and style. *Results.* The stages of the opera genre evolution are analysed using the example of Italian opera. The content and imagery filling of opera plots inherent in different eras are outlined; the stages of emerging opera genre varieties (opera seria, opera buffa, semiseria, romantic, verist drama) are determined. The study highlights the emergence of opera roles, stages of emergence, flourishing and rethinking of the bel canto vocal style and its influence on the development of vocal stylistics. It is noted that the present-day opera theatre demonstrates unique potential of the opera genre through the transformation and interaction with other genres of music and theatre genres. *The scientific novelty* consists in a comprehensive approach in studying the evolution of the opera genre: outlining the content and thematic filling of the opera performance, the stages of forming types of opera heroes, changes in the vocal stylistics and singing aesthetics. *Conclusions.* The transformation of the opera genre demonstrates its exceptional creative potential, which gave rise to numerous models of the implementing musical dramaturgy in synthesis with theatrical aesthetics and vocal expressiveness. The history of Italian opera most clearly shows the dynamics of the genre development and the tendencies

that have become global trends in the musical theatre. Understanding the aesthetic and stylistic principles of these stages becomes an integral component of the professional potential of a modern vocalist, able to realise himself in the realities of today's theatrical musical space.

Keywords: opera genre; bel canto singing; opera role; Italian opera; genre evolution

Відомості про автора

Ярослав Комарніцький, аспірант, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна; викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна. ORCID iD: 0000-0002-7978-8130, e-mail: Jzkoma@gmail.com

Information about the author

Yaroslav Komarnitskyi, PhD Student, National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine; Assistant, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-7978-8130, e-mail: Jzkoma@gmail.com



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

Жанрово-стильові та виконавські особливості збірки «11 характерних етюдів для гобоя або саксофона» В'ячеслава Цайтца

Руслан Павлюк

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна

Анотація. *Мета статті* — визначення жанрово-стильових та виконавських особливостей збірки «11 характерних етюдів для гобоя або саксофона» В'ячеслава Цайтца та його значення у формуванні професіоналізму молодих музикантів. *Результати дослідження.* На основі аналітичної характеристики збірки «11 характерних етюдів для гобоя або саксофона» В. Цайтца визначено, що пропонувані мініатюри спрямовані на розвиток технічних навичок, виразності виконання та розкриття тембрового потенціалу інструмента. Технічні, артикуляційні труднощі автор подає поступово, як і тональності — в порядку зростання. Окремі етюди мають досить об'ємну структуру, що сприяє формуванню витривалості в молодих виконавців. Також методико-виховна цінність етюдів у процесі навчання здобувачів полягає у формуванні в них умінь передавати образний зміст різностильових творів класико-романтичної доби, позначених веристською естетикою, джазовою стилістикою. *Наукова новизна* пропонованої статті полягає в актуалізації нотографічного матеріалу, проаналізованого вперше, та окресленні доцільності його використання в навчальному процесі молодих музикантів. *Висновки.* Збірка «11 характерних етюдів для гобоя або саксофона» В. Цайтца збагатила український педагогічний репертуар у цій сфері навчальної літератури та набуває значної популярності в педагогічному репертуарі саксофоністів.

Ключові слова: педагогічний репертуар для духових інструментів; етюд; саксофон; жанрово-стильові особливості; виконавські особливості; В. Цайтц; українська музика

Для цитування

Павлюк, Р. (2025). Жанрово-стильові та виконавські особливості збірки «11 характерних етюдів для гобоя або саксофона» В'ячеслава Цайтца. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 111–117. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334083>

Вступ

В'ячеслав Борисович Цайтц (1937–2019) увійшов в історію українського духового мистецтва як видатний музикант, освічений виконавець, висококваліфікований педагог і методист, композитор, музикознавець та активний громадський діяч. Упродовж 1969–2016 рр. він очолював кафедру духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Після закінчення оркестрового факультету Львівської консерваторії (1961, клас гобоя під керівництвом В. М. Терентьєва, він продовжив навчання на історико-теоретичному факультеті цього закладу та в аспірантурі Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського (1968–1970). У 1979 р. В. Цайтц отримав

вчене звання доцента, а в 1982 р. — професора кафедри духових інструментів (Закопеч, 2020, с. 237–238).

Педагогічна діяльність В. Цайтца у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка розпочалася в 1961 р., коли він почав викладати гобой. З 2006 р. він також очолював спеціальний клас саксофона. Серед іменитих студентів професора — лауреати міжнародних конкурсів Дмитро Максименко, Лілія Максименко, Ярослав Курілець, Мирослав Поцко, Іванна Москалюк, Ло Кунь та інші. Крім викладання гри на гобої та саксофоні, В. Цайтц також читав курси інструментознавства, лекції з техніки гри на духових інструментах, викладав історію оркестрових стилів на виконавських, теоретико-композиторському факультетах (Закопеч, 2020, с. 240).

Упродовж багатьох років музикант був солістом Львівського камерного оркестру, активно виступаючи з численними сольними концертами. Дотримуючись педагогічних, виконавських та людських принципів свого вчителя, В. Цайтц доклав значних зусиль для збереження пам'яті видатного львівського музиканта, а також організував великий музичний форум для виконавців на духових інструментах — Міжнародний конкурс молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах імені Дмитра Біді.

Володіючи глибокими знаннями в різних сферах музичного мистецтва, В. Цайтц активно провадив наукову діяльність, яка завжди доповнювала його практичну роботу. Він є автором низки важливих праць, зокрема таких, як «Інструментознавство», «Симфонічні оркестри республіки: Львівський», «Техніка гри на духових інструментах» та «Історія оркестрових стилів» та інших, присвячених дослідженню особливостей музичних інструментів, а також наукової розробки «Кафедра духових і ударних інструментів» Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (Цайтц & Карп'як, 2003), спогадів про видатну львівську піаністку й викладачку І. Крих, під назвою «Ірина Крих — особистість, музикант, педагог».

Також слід зауважити, що В. Цайтц також є автором оригінальних творів, обробок, перекладів та транскрипцій для гобоя, саксофона, ансамблів духових інструментів та різних музичних творів, які є затребуваними в концертній та педагогічній практиці музикантів (Закопєць, 2020, с. 241). Отже, дослідження жанрово-стильових та виконавських особливостей збірки «11 характерних етюдів для гобоя або саксофона» В. Цайтца (2018) видається актуальним та перспективним завданням.

Аналіз попередніх досліджень. Методологічне підґрунтя пропонованої статті становлять ґрунтовні дисертаційні дослідження та статті Д. Максименка (2013а, 2013b), Л. Максименко (2013, 2020), М. Мимрика (2013), Ло Кунь (2017), І. Палійчук та Р. Лесіва (2021), в яких висвітлюються різні аспекти виконавства та композиторської творчості для саксофона. Творчий портрет видатного музиканта окреслено в наукових розвідках А. Асмоловського (2009–2010) та Ло Кунь (Luó, 2014). Окремі аспекти концертно-виконавської, музично-педагогічної й композиторської творчості В. Цайтца розкрито в контексті еволюційного розвитку львівської гобойної школи в публікації Л. Закопця (2020). Вельми корисними для здійснення аналітичної характеристики етюдів виявилися наукові розробки М. Крупєя (2003), де висвітлюється процес становлення та розвитку виконавської творчості саксофоніста в контексті музичної культури

XIX–XX століть; М. Мимрика (2011), присвяченій аналізу темброво-інтонаційних можливостей саксофона в системі засобів музичної виразності в сучасній музиці; І. Палійчук (2012), в якій авторка на основі аналізу етюдів для саксофона В. Носова обґрунтувала доцільність їх використання в навчальному процесі юних виконавців. Особливості становлення та розвитку кафедри духових й ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка досліджено в праці В. Цайтца та А. Карп'яка (2003).

Мета статті полягає у визначенні жанрово-стильових та виконавських особливостей збірки «11 характерних етюдів для гобоя або саксофона» В. Цайтца і його значення у формуванні професіоналізму молодих музикантів.

Результати дослідження

Важливим складником різновекторної діяльності В. Цайтца є композиторська практика. Постійно піклуючись про поповнення українського репертуару для духових інструментів, ним були створені «Капричіо для гобоя з оркестром» (1982), пізніше перероблене для саксофона, Концертино для саксофона з оркестром (1983), етюди, обробки та переклади творів українських та зарубіжних композиторів, а також оригінальні твори для труби, сопілки та ансамблів для різних складів духових інструментів: «Візерунки» — капричіозо для сопілки й педального барабана (1980), «Дударик» для сопілки й фортепіано (1985), Етюди f-moll і B-dur для гобоя (1981), циклічні п'єси «Народний спів» і «Танцювальний віночок», Прелюдія на теми українських пісень «Фольклорески» для сопілки та інші. Поміж камерно-вокальних композицій — цикл романсів на слова П. Тичини, який розкриває ліричність натури композитора і його «постромантичну емоційність».

Збірку «11 характерних етюдів для гобоя або саксофона» В. Цайтца (2018) складають короткі характерні п'єси — вправи легкого та середнього рівня труднощів. Вони містять певні технічні особливості, тому вимагають попереднього освоєння молодими музикантами елементарних, простих вправ та етюдів у всіх тональностях, гри чітких ритмічних послідовностей у гамах, тризвуках, септакордах.

Етюди мають програмні назви, що спонукають учнів до виразності виконання. Мелодико-тематичний матеріал п'єс за своїми стильовими ознаками апелює до композицій класико-романтичної доби, хоча окремі деталі інтервальних послідовностей можна віднести до музичної мови XX ст. Загалом, в основі тематизму етюдів аналізо-

ваної збірки лежать фрагменти оркестрових партій гобоя із симфонічних, камерних та сольних творів окресленого хронологічного відтинку, однак без прямого їх цитування. Автор використовує тільки їх ритмо-інтонаційні звороти та фактурні прийоми з метою вправлення певного технічного прийому. Окремі етюди ґрунтуються на інтонаціях і ритмічних мотивах джазової музики та фольклорних джерел.

Деякі етюди містять апікатурні незручності, притаманні оркестровим партіям, тому автор їх свідомо використовує з метою вироблення в молодих музикантів відповідних технічних навичок. У зв'язку зі збігом апікатур гобоя та саксофона ці п'єси також можуть використовуватись і в навчальному репертуарі саксофоністів. За інтонаційною та технічною складністю етюди адресовані студентам середньої ланки музичної освіти — фаховим коледжам та слугують наступним етапом для опанування молодими музикантами складніших інтонаційно-ритмічних та фактурних елементів композицій різних жанрів та стилевих епох.

Музично-тематичний матеріал Етюдів № 1 (C-dur) викликає стильові алузії з п'єсою К.-Ф.-Е. Баха «Сольфеджіо» у перекладенні для кларнета соло. В аналізованому творі тематизм можна поділити на три блоки: у першому мелодико-тематичну лінію складають терцеві ходи, що поєднуються з гамоподібним та секвенційним рухом (т. 1–7); у свого роду середньому розділі вона збагачується хроматизмами, лапідарними ходами по звуках тризвуків (т. 8–22), а в прикінцевому (23–27) — рухом по зменшених септакордах, що є вельми корисним для виконавців на духових інструментах.

Поміж артикуляційних особливостей відзначимо лігування по дві ноти в мотивах із чотирьох шістнадцятих. Розмір 4/4 вимагатиме від молодих музикантів відчуття сильної та відносно сильної долей, вправності пальців, відтак його доцільно й корисно виконувати після гри гам.

Призначення Другого етюдів (G-dur) в навчальному процесі здобувачів полягає в рівномірному та точному апікатурному виконанні різно-рідних ритмічних мотивів, як-от тріолей, октолей, викладених шістнадцятими тривалостями в розмірі 3/2. Інтонаційні особливості цієї п'єси виявляються в ходах на широкі інтервали, зокрема, низхідні дисгармонійні інтервали зм.4, зм.5, зм.7 та висхідні сексти, а також у прихованому двоголоссі, що потребує правильного відтворення. Загалом, твір характеризує безперервне розгортання музично-тематичного матеріалу, що вимагає від виконавців певної фізичної витривалості.

Етюд № 3 «Скерцино» (F-dur) ставить перед молодими музикантами завдання правильного відтворення жартівливого характеру, притаманного творам цього жанру. Відтак, для втілення цього образу автор використовує широку палітру виразових засобів, як-от жвавий темп, в якому потрібно виконати досить складні в ритмічному та артикуляційному аспектах мотиви (це, зокрема, заліговані сильні долі у розмірах 3/8 та 4/8, різно-рідні синкопи), наявність у мелодико-тематичній лінії великої кількості мелізмів (трелей, форшла-гів). Іманентні ознаки скерцо підкреслює також і часта зміна розмірів 3/8 та 4/8, що вимагає від молодих музикантів правильного переходу та відчуття різного метроритму.

Відзначимо віртуозного характеру фразу а рі-асеге (т. 62–63), насичену мотивами з тридцять другими тривалостями, що змінюються тріолями, викладеними шістнадцятими, відтак, нагадує невелику каденцію. Вона складає середній розділ аналізованої композиції, структура якої апелює до простої тричастинної форми і є значно більшою за проаналізовані вище мініатюри. Завершенням твору (від т. 111) слугує яскрава кода, мелодико-тематична лінія якої насичена трелями, форшлагами, що ще раз підкреслює специфіку жанру скерцо.

Етюд № 4 (D-dur) «Паяци» являє собою яскраву характеристичну п'єсу, що своїм інтонаційним та образним змістом апелює до відомої опери Р. Леонкавалло. Вона, як і веристські опери, вирізняється лаконічністю структури, виразною, експресивною мелодикою. Однак, незважаючи на досить невеликі розміри аналізованого етюдів, автору вдається втілити доволі широкий спектр образів. Так, повільний вступ (Andante), мелодико-тематичну лінію якого складають висхідні тріолі та мотиви із чотирьох шістнадцятих, викликає асоціації зі вступом вистави мандрівних акторів. Її характеризує змінний лад (h-moll–D-dur), багатий ритмічний малюнок. Основний розділ етюдів складають два контрастні у темповому та тематичному аспектах розділи — Presto та Moderato, що апелюють до простої двочастинної форми (A+B) та характеризують різні портрети героїв спектаклю — дієво-пристрасного та скерцозного.

У розділі Presto (D-dur) мелодико-тематична лінія оздоблена пунктирним ритмом, виконання якого ускладнюють заліговані долі, відтак, викликають певні апікатурні складнощі у молодих музикантів. Другий розділ являє собою період неквадратної будови, в якому перше речення (5 тактів) ґрунтується на інтервальних ходах, підкреслених форшлагами, а друге (8) — на октавних стрибках, які вдало втілюють скерцозний образ актора.

Етюд-інтермецо (в стилі ретро) № 5 (B-dur), структуру якого визначає проста тричастинна форма, викликає стильові алюзії із композиціями барокової доби. Його призначення в навчальному процесі молодих музикантів полягає в освоєнні різноманітних ритмічних малюнків: мотивів із шістнадцятих тривалостей, що змінюються тріолями та пунктирним ритмом у розділі (*Allegretto quasi Gavott*). Певні артикуляційні труднощі в учнів виникнуть під час виконання двох залігованих шістнадцятих, що змінюються на стакато у двох наступних шістнадцятих мотиву.

У середньому розділі етюд *Moderato* мелодико-тематична лінія набуває кантиленного характеру, який підкреслюють ходи на широкі інтервали та розлогі секстолі. Ближче до його завершення секвенційний рух тріолями готує появу репризи — знову з'являється розділ *Allegretto quasi Gavott*. Відтак, структура етюд апелює до старовинної арії *da capo*, із притаманною їй точною репризою. Серед виконавських труднощів також слід відзначити зміну розмірів у розділах 2/4 на 4/4, що містять різні ритмічні мотиви та потребують в учнів збереження балансу метроритму під час переходу від розділу *Allegretto quasi Gavott* до *Moderato*.

Етюд № 6 «Весняний настрій» (A-dur) збагачує зміст аналізованої збірки новим, весняним образом природи. Отже, перед молодими музикантами насамперед стоїть завдання правильно відтворити відповідний настрій п'єси, розкрити всю його емоційну палітру. Автор вдало відтворює образ весни за допомогою широкої палітри виразових засобів: збагачення мелодико-тематичної лінії трелями, що наслідують спів пташок, прихованим двоголоссям; артикуляційних штрихів, як-от різні комбінації лігування в мотивах із шістнадцятих, *détaché*. Тривалий секвенційний розвиток музично-тематичного матеріалу потребує від молодих музикантів технічної вправності та фізичної витривалості, оскільки ця композиція є значно більшою за вище проаналізовані етюди та потребує точного відтворення ритмічних та складніших артикуляційних штрихів.

Етюд № 7 *Intermezzo romantique* (E-dur) утворює своєрідну змістову арку із П'ятим етюдом-інтермецо (в стилі ретро). Однак у цій мініатюрі автор апелює до образів творчості композиторів-романтиків, викликає стильові алюзії із композиціями Ф. Мендельсона. Аналізований твір, структуру якої визначає проста тричастинна форма (ABA), ґрунтується на двох образах — дієвому, активному та ліричному в середньому розділі (цифра 3). Етюд в інтонаційному та фактурному аспектах апелює до фортепіанних п'єс «Пісні без слів» Ф. Мендельсона.

Мелодико-тематичну лінію першого розділу (*Allegro molto*) складає поєднання мотивів із шістнадцятих, залігованих по дві тривалості, та тріолей, що вимагає точного ритмічного виконання учнями. Лірична тема середнього розділу спрямована на роботу над кантиленою. У її ритмічному малюнку з'являються довші тривалості, які також потребують точного ритмічного відтворення та переходу до середнього розділу.

Етюди № 8 «Каприс» (E-dur) та № 9 (A-dur) теж апелюють до галереї образів композиторів-романтиків, цього разу до відомих скрипкових композицій Н. Паганіні — «Венеціанського карнавалу» та Капрису № 24.

У Восьмому етюд для відтворення картини свята автор послуговується різноманітними артикуляційними штрихами, як-от *tenuto*, *staccato*; *legato*, що змінюється *tenuto* в одному ритмічному мотиві із шістнадцятих тривалостей. Також відзначимо зростання технічних складнощів у процесі розгортання музично-тематичного матеріалу, пов'язаних із використанням різнорідних гамоподібних пасажів, появою елементів віртуозності та імпровізаційності в невеликій *Cadenza ad libitum* (т. 54).

Дев'ятий етюд вирізняється яскравим характеристичним тематизмом, що викликає стильові алюзії з відомим твором Н. Паганіні. Першому розділу аналізованої композиції, написаної у простій тричастинній формі, притаманний секвенційний розвиток музично-тематичного матеріалу. Його складають різнорідні ритмічні мотиви, які потрібно виконувати штрихами *détaché*, *staccato*, *legato*.

В основі середнього розділу етюд (*Andantino*), лежить емоційна, ліричного плану мелодія, що вносить контраст у драматургію композиції та виконується переважно *legato*. Отже, перед молодими музикантами постає завдання точного відтворення художнього змісту композиції, втілення контрастних образів.

Етюд № 10 «Вальс-каприс» (H-dur) за своїми жанрово-стильовими особливостями апелює до романтичної стилістики. Відзначимо досить великий масштаб композиції, виконання якої потребує від молодих музикантів певної технічної підготовки. Також аналізована п'єса вирізняється багатим образним змістом: у вступі (*Moderato*) зароджується вальсова тема, збагачена довгими форшлагами, яка отримує свій подальший розвиток у першій частині етюд (ц. 10, *a tempo*), написаного в простій тричастинній формі (ABA). Мелодико-тематична лінія характеризується вишуканим, граціозним характером, охоплює досить широкий діапазон інструмента, розкриваючи його тембро-

вий потенціал, відтак спрямована на вироблення кантилени у учнів.

Натомість друга частина (*Piu mosso*) вносить контраст у драматургію твору появою нового, пристрасного образу. Мелодико-тематична лінія викладена тріолями, що поєднуються із мотивами шістнадцятих та характеризується стрімким, секвенційним розгортанням. Його вершиною слугує невелика каденція (*Cadence*, т. 50–51). Вона підкреслює віртуозний характер цього розділу, збагачуючи мелодико-тематичну лінію квінтотлями, прихованим двоголоссям, відтак потребує від молодих музикантів правильного переходу знову до вальсовості у репризі.

Останній Етюд № 11 «*Ragtime*» (*Des-dur*) ґрунтується на особливостях джазової стилістики, відтворює іманентні ознаки регтайму. Це, зокрема, розмір 4/4 із типово «маршовим» ритмом, наявність пунктирного ритму та синкоп у мелодико-тематичній лінії першої частини п'єси, написаної у простій тричастинній формі (A+B+A). У середньому розділі (B) тематизм набуває ліричного відтінку, характеризується плавним рухом, ходами на широкі інтервали, відтак, розкриває кантиленні можливості інструмента та контрастує із попереднім образом.

Висновки

Збірка «11 характерних етюдів для гобоя або саксофона» В. Цайтца збагатила український педагогічний репертуар у цій сфері навчальної літератури. Аналізовані мініатюри спрямовані на розвиток технічних навичок, виразності виконання та розкриття тембрового потенціалу інструмента. Технічні, артикуляційні труднощі автором подаються поступово, як і тональності — в порядку зростання (від C-dur — по дієзні та бемольні мажорні тональності із п'ятьма знаками). Окремі етюди мають досить об'ємну структуру, що сприяє формуванню витривалості у молодих музикантів. Також методико-виховна цінність етюдів у процесі навчання учнів полягає у формуванні в них умінь передавати образний зміст різноманітних творів. До збірки увійшли композиції, які репрезентують класико-барокову добу (Етюд № 1), романтизм (Етюд № 3 «Скерцино», Етюд № 7 *Intermezzo romantique*, Етюди № 8 «Каприс» та № 9, Етюд № 10 «Вальс-каприс»), веристську естетку (Етюд № 4 «П'яци») та позначені джазовою стилістикою (Етюд № 11 «*Ragtime*»).

Завдяки цим характеристикам збірка «11 характерних етюдів для гобоя або саксофона» В. Цайтца набуває значної популярності в педагогічному репертуарі саксофоністів.

Наукова новизна пропонованої статті полягає в комплексному аналітичному дослідженні збірки етюдів В. Цайтца, визначенні їх жанрово-стильових і виконавських особливостей та доцільності використання в навчально-виховному процесі молодих музикантів.

Перспективи досліджень полягають у подальшому здійсненні музикознавчого аналізу композиторської творчості В. Цайтца для духових інструментів та педагогічного репертуару для саксофона загалом, а також осмислення його як важливого чинника у формуванні професіоналізму виконавців.

Список посилань

- Асмоловський, А. (2009–2010). Творча постать В'ячеслава Цайтца в контексті соціокультурного середовища Львова. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*, 17–18, 276–278.
- Закопеч, Л. (2020). Творчість В'ячеслава Борисовича Цайтца в еволюційному розвитку львівської гобойної школи. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2–3(47–48), 235–249. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213417](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213417)
- Крупей, М. (2003). Шляхи формування художньо-виразного мислення саксофоніста. *Музичне мистецтво і культура*, 4(2), 258–268.
- Ло, К. (2017). *Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Максименко, Д. П. (2013a). Одночастинні поемні жанри в контексті становлення саксофонового концертного репертуару XIX–XX століть. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 100, 159–171.
- Максименко, Д. П. (2013b). Циклічні концерти для саксофона з оркестром (XX століття): композиційно-драматургічний аспект. *Мистецтвознавчі записки*, 23, 48–54.
- Максименко, Л. В. (2013). Інтеграція саксофона в музичну культуру Львівщини. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 100, 146–158.
- Максименко, Л. В. (2020). *Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Мимрик, М. Р. (2011). До питання темброво-інтонаційних можливостей саксофона в системі

засобів музичної виразності у сучасній музиці.
Мистецтвознавчі записки, 19, 101–106.

Мимрик, М. Р. (2013). *Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського].

Палійчук, І. С. (2012, 19–21 квітня). Інструктивний педагогічний репертуар у процесі виховання виконавської майстерності саксофоністів-початківців (на матеріалі «25 етюдів для саксофона» В. Носова). В *Простір і час сучасної науки* [Матеріали конференції] (с. 28–34). ТК Меганом.

Палійчук, І. С., & Лесів, Р. В. (2021). Жанрово-стильові та виконавські особливості збірки «П'єси для саксофона» О. Мельника та Ф. Микитюка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 142–145. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229579>

Цайтц, В., & Карп'як, А. (2003). Кафедра духових і ударних інструментів. В *Сторінки історії Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка* (с. 79–87). Сполом.

Цайтц, В. (2018). *11 характерних етюдів для гобоя або саксофона* [Ноти]. Посвіт.

Luó, K. (2014). Wūkèlān zhùmíng de sàkèsī guǎn jiàoshī wéi yǎ qiè sīlāfū·cài cí jí qí yìshù chuàngzuò tèdiǎn. *Běifāng yīnyuè*, 16, 52–53.

References

- Asmolovskyi, A. (2009–2010). Tvorchia postat Viacheslava Tsaittsa v konteksti sotsiokulturnoho seredovyscha Lvova [The creative figure of Viacheslav Tsaitts in the context of the socio-cultural environment of Lviv]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Seriya: Mystetstvovnavstvo*, 17–18, 276–278 [in Ukrainian].
- Krupei, M. (2003). Shliakhy formuvannia khudozhno-vyraznogo myslennia saksofonista [Ways of forming artistic and expressive thinking of a saxophonist]. *Music Art and Culture*, 4(2), 258–268 [in Ukrainian].
- Luó, K. (2014). Wūkèlān zhùmíng de sàkèsī guǎn jiàoshī wéi yǎ qiè sīlāfū·cài cí jí qí yìshù chuàngzuò tèdiǎn [The famous Ukrainian saxophone teacher Viacheslav Tsaitts and his artistic creation characteristics]. *Běifāng yīnyuè*, 16, 52–53 [in Chinese].
- Luó, K. (2017). Rozvytok saksofonnoho mystetstva Kytai u vymirakh mizhkulturnoho dialohu [The development of the saxophone art of China in terms of intercultural dialogue] [PhD Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Maksymenko, D. P. (2013a). Odnochastynni poemni zhanry v konteksti stanovlennia saksofonovoho kontsertnoho

repertuaru XIX–XX stolit [One-part poem genres in the context of the formation of the saxophone concert repertoire of the 19th–20th centuries]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 100, 159–171 [in Ukrainian].

Maksymenko, D. P. (2013b). Tsyklichni kontserty dlia saksofona z orkestrom (XX stolittia): Kompozytsiino-dramaturhichnyi aspekt [Cyclic concerts for saxophone and orchestra (20th century): Compositional and dramaturgical aspect]. *Notes on Art Criticism*, 23, 48–54 [in Ukrainian].

Maksymenko, L. V. (2013). Intehratsiia saksofona v muzychnu kulturu Lvivshchyny [Integration of the Saxophone into the Musical Culture of Lviv Region]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 100, 146–158 [in Ukrainian].

Maksymenko, L. V. (2020). *Rehionalni vymiry akademichnoho saksofonnoho mystetstva Ukrainy* [Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine] [PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko] [in Ukrainian].

Mymryk, M. R. (2011). Do pyttannia tembroyintonatsiinykh mozhlyvostei saksofona v systemi zasobiv muzychnoi vyraznosti u suchasni muzytsi [On the issue of timbre and intonation possibilities of the saxophone in the system of means of musical expression in modern music]. *Notes on Art Criticism*, 19, 101–106 [in Ukrainian].

Mymryk, M. R. (2013). *Saksofon v ukrainskii kamernii muzytsi kintsia XX – pochatku XXI stolittia: Kompozytorska tvorchist i vykonavska praktyka* [Saxophone in Ukrainian chamber music of the late 20th – early 21st centuries: Composer's creativity and performing practice] [PhD Dissertation, Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. M. T. Rylsky] [in Ukrainian].

Paliichuk, I. S. (2012, April 19–21). Instruktyvnyi pedahohichnyi repertuar u protsesi vykhovannia vykonavskoi maisternosti saksofonistiv-pochatktivtsiv (na material "25 etiudiv dlia saksofona" V. Nosova) [Instructive pedagogical repertoire in the process of training the performing skills of novice saxophonists (based on the material "25 etudes for the saxophone" by V. Nosov)]. In *Prostir i chas suchasnoi nauky* [Space and time of modern science] [Conference proceedings] (pp. 28–34). TK Mehanom [in Ukrainian].

Paliichuk, I. S., & Lesiv, R. V. (2021). Zhanrovo-stylovi ta vykonavski osoblyvosti zbirky "Piesy dlia saksofona" O. Melnyka ta F. Mykytiuka [The genre-style and performance features of the collection "Pieces for Saxophone" by O. Melnyk and F. Mykytiuk]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 142–145. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229579> [in Ukrainian].

- Tsaiits, V. (2018). *11 kharakternykh etiudiv dlia hoboia abo saksofona* [11 Characteristic etudes for oboe or saxophone] [Sheet music]. Posvit [in Ukrainian].
- Tsaiits, V., & Karpiak, A. (2003). Kafedra dukhovykh i udarnykh instrumentiv [Department of Wind and Percussion Instruments]. In *Storinky istorii Lvivskoi derzhavnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka* [Pages of the History of the Lviv State Academy of Music named after M. V. Lysenko] (pp. 79–87). Spolom [in Ukrainian].
- Zakopets, L. (2020). Tvorchist Viacheslava Borysovycha Tsaiitsa v evoliutsiinomu rozvytku lvivskoi hoboinoi shkoly [Creativity of Vyacheslav Borysovych Tsaiits in the evolutionary development of the Lviv oboe school]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2–3(47–48), 235–249. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213417](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213417) [in Ukrainian].

Genre-style and Performing Peculiarities of the Collection *11 Characteristic Etudes for Oboe or Saxophone* by Viacheslav Tsaiits

Ruslan Pavlyuk

Vasyl Stefanyk Prycarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

Abstract. *The aim of the article is to identify genre-style and performing peculiarities of the collection 11 Characteristic Etudes for Oboe or Saxophone by Viacheslav Tsaiits and its importance in forming professionalism of young musicians. Results.* On the basis of the analytical characteristics of the collection *11 Characteristic Etudes for Oboe or Saxophone* by Viacheslav Tsaiits, it is determined that the offered miniatures are aimed at the development of technical skills, performance expressiveness and disclosure of the timbre potential of the instrument. Technical and articulatory difficulties are presented gradually by the author, as well as tones, in the order of growth. Some etudes have a sufficiently voluminous structure that contributes to forming the endurance in young performers. Additionally, the methodological and educational value of etudes in the process of teaching the applicants is to ground in them the ability to convey the figurative content of multi-style works of the classical-romantic epoch, marked by verist aesthetics and jazz stylistics. *The scientific novelty* of the offered article is to update the notographic material which is analysed for the first time and to outline the expediency of its use in the educational process of young musicians. *Conclusions.* The collection *11 Characteristic Etudes for Oboe or Saxophone* by Viacheslav Tsaiits has enriched the Ukrainian pedagogical repertoire in this sphere of educational literature and is gaining considerable popularity in the saxophonists' pedagogical repertoire.

Keywords: pedagogical repertoire for wind instruments; etude; saxophone; genre-style peculiarities; performing features; Viacheslav Tsaiits; Ukrainian music

Відомості про автора

Руслан Павлюк, аспірант, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна, ORCID iD:0009-0008-7744-3439; e-mail: ruslan.pavliuk.18@pnu.edu.ua

Information about the author

Ruslan Pavlyuk, PhD Student, Vasyl Stefanyk Prycarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine, ORCID iD:0009-0008-7744-3439; e-mail: ruslan.pavliuk.18@pnu.edu.ua



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

Огляд музичних трактатів XIV–XVI ст. Центрально-Східної Європи та їх роль у запровадженні українського багатоголосся

Микола Підгорбунський

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — проаналізувати музично-теоретичні трактати XIV–XVI ст., що були поширені в Центрально-Східній Європі, та визначити їх вплив на формування українського багатоголосся. *Результати дослідження.* Проведено системний аналіз музично-теоретичних трактатів у культурному контексті творчості польських, італійських, французьких та німецьких композиторів і теоретиків, а також музикантів з українських територій, які в означений період входили до складу Королівства Польського та Речі Посполитої. Виявлено, що на початку XVI ст. в церковній музиці українських земель простежується вплив західноєвропейської поліфонічної традиції. Збережені музично-теоретичні трактати, що містять описи новітніх нотних систем, засвідчують поступовий процес інтеграції західноєвропейських музичних практик в українське музичне середовище. У цей період українські музиканти та теоретики формують авторські елементи музичного стилю, що стало основою для подальшого розвитку композиторської творчості. *Наукова новизна.* У ході дослідження вперше наголошено на головних чинниках поширення багатоголосся в українській музичній культурі, зокрема бурхливий розвиток західноєвропейської музичної теорії та поширення реформаційних течій серед українців. *Висновки.* Музичні трактати XIV–XVI ст. стали не лише джерелом теоретичних знань, а й каталізатором становлення української багатоголосної традиції. Першими новаторами стали музиканти з західних регіонів України. Водночас адаптація новітніх музичних практик відбувалася зі збереженням національних традицій і творчим переосмисленням запозичених елементів, що засвідчує як самобутній характер української музичної культури, так і високий рівень професійної підготовки. Водночас окремі аспекти, пов'язані з участю протестантських шкіл і храмів, а також світських капел і музичних цехів у поширенні багатоголосся на українському культурному просторі залишаються недостатньо дослідженими й потребують подальшої наукової рефлексії.

Ключові слова: музично-теоретичні трактати; мензуральна нотація; музичні інтервали; теорія контрапункту; піснеспіви

Для цитування

Підгорбунський, М. (2025). Огляд музичних трактатів XIV–XVI ст. Центрально-Східної Європи та їх роль у запровадженні українського багатоголосся. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 118–126. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334085>

Вступ

Процвітання українських міст у XVI ст. було пов'язане з запровадженням Магдебурзького права, розвитком економічних та культурних зв'язків із західноєвропейськими країнами. У цей період поширюються релігійні реформаційні течії, серед яких лютеранство та кальвінізм, які мали найбільший вплив на українську духовну культуру.

Завдяки їм в українській духовній музиці починається новий період, якому притаманне не лише використання західноєвропейських інновацій, а й подальший розвиток національних рис музичної культури.

Огляд попередніх досліджень. Серед українських мистецтвознавців питання аналізу музичних трактатів XIV–XVI ст. Центрально-Східної Європи та їх роль у поширенні багатоголосся на

українських теренах майже не вивчалось. Можемо тільки згадати дисертаційне дослідження К. М. Загнітко (2017), в якому авторка проводить огляд теоретичних праць франко-фламандського теоретика й композитора XV ст. Йогана Тінкторіса.

Мета статті — проаналізувати музично-теоретичні трактати XIV–XVI ст., які побутували в Центральній-Східній Європі, та дослідити їхню роль у становленні українського багатоголосся.

Результати дослідження

У Королівстві Польському, а потім і в об'єднаній державі — Речі Посполитій — засвоєння багатоголосих форм і технік відбувалося поступово, тому їх застосування проходило з певним відставанням від провідних європейських центрів. Це підтверджується тим фактом, що українські та польські музиканти засвоїли поліхоральну техніку й почали створювати власні композиції на початку XVI ст., тоді як в інших центрах Європи про поліхоралізм було відомо за кілька десятиріч років раніше.

Західноукраїнські та польські музиканти дуже добре були знайомі з теоретичними працями італійських, французьких та німецьких композиторів і теоретиків. У своїх трактатах вони посилалися на працю італійського вченого Северина Боеція (Severinus Boethius) «*De institutione musica libri quinque*» (П'ять книг про музику). Перше повне зібрання творів Боеція видали брати Форлівіо у Венеції в 1492 р. (Bower, 2008). Відомими були праці французького теоретика Йоганнеса де Муріса (Johannes de Muris) — три трактати, присвячені музичному мистецтву, «Пізнання музичного мистецтва» (*Notitia artis musicae*, бл. 1321 р.); «Коротко про музичну практику» (*Compendium musicae practicae*, бл. 1322 р.) та «Теорія музики за Боецієм» (*Musica speculativa secundum Boetium*, 1323 р.). Йоганнесу де Мурісу приписують ще дві праці (які є анонімними) з мензуральної нотації та контрапункту — «Книжка про мензуральну музику» (*Libellus cantus mensurabilis*, бл. 1340 р.); і «Мистецтво контрапункту» (*Ars contrapuncti*, бл. 1340 р.). Трактати Йоганнеса де Муріса визначають норми двоголосного контрапункту й мензуральної нотації (Gushee, 1969).

Відомими трактатами італійського теоретика та композитора Франкіно Гаффуріо (Franchino Gaffurio) були «Теорія музики» (*Theorica musicae*, 1492 р.), «Музична практика» (*Practica musicae*, 1496 р.) і «Праця про гармонію музичних інструментів» (*De harmonia musicorum instrumentorum opus*, 1518 р.). Другий із них, який розкриває теми давньогрецької нотації, григоріанського хоралу,

мензуральної нотації, контрапункту та музичних темпів є найбільш ґрунтовним (Reese, 1959).

Серед українських та польських музикантів знаним був німецький протестантський теолог Йоганн Шпангенберг (Johann Spangenberg, 1484–1550 pp.). Він написав трактат «Питання музики для вжитку Нордгаузенської школи, або як легко й правильно навчати молодь співу» (*Questions musicae in usum scholae Northusanae, oder wie man die Jugend leichtlich und recht im Singen unterwiesen soli*. Биттенберг, 1542 р.) Цей трактат було присвячено навчанню молодих людей співу, він мав велику популярність і багаторазово перевидавався в Кракові. Один із його примірників був і в бібліотеці Львівського братства. Не виключаємо можливості, що на українських теренах могли бути відомі й інші праці цього вченого. Йоганн Шпангенберг заслуговує на особливу увагу в історії епохи Ренесансу — як реформатор і як теоретик він провів реорганізацію німецької школи. Твори Й. Шпангенберга дослідник Г. Х. Кліппель (Klippel, 1840, 1853) розподілив на чотири групи: проповіді; церковні пісні та церковний спів; шкільні твори й підручники (з теології); аскетичні та повчальні писання.

До нашого часу збереглися два збірники церковних гімнів Й. Шпангенберга — «Старі і нові духовні пісні та хвалебні гімни від народження Христа» (*Alte und neue geistliche Lieder und Lobgesänge von der Geburt Christi etc*. Ерфурт 1543–1544 pp.) та «Церковна музика або церковні пісні німецькою мовою, у вихідні та святкові дні протягом року» (*Cantiones ecclesiasticae oder Kirchengesänge deutsch, auf die Sonn- und Festtage durchs ganze Jahr*. Магдебург 1545 р.). Остання праця включає дванадцять християнських гімнів з авторськими поясненнями. Однак сьогодні на ці піснеспіви зрідка можна натрапити в протестантських книгах. З іншого боку, його гімнологічна праця має пояснювальний характер, що дає зрозуміти важливі елементи виконання церковних гімнів (Tschackert, 1893, pp. 43–46).

Першими зразками західноєвропейської друкованої партитури вважаються фрагменти музичних творів німецьких теоретиків першої половини XVI ст. Це розшифровка табулатури в партитуру Мартіна Агріколи (лат. Martinus Agricola) в трактаті «Інструментальна музика. Німецькою» (*Musica instrumentalis deudsch*) 1529 р. (Рис. 1) (Agricola, 1529).

У XVI–XVII ст. популярним був трактат німецького музичного теоретика й протестантського богослова Лампадія, повне ім'я Lampadius Auctor (нім. Lampe), «Музичний компендіум, фігуральний спів у формі діалогу» (*Compendium musices*,

tam figurati quam plani cantus, ad formam dialogi) 1537 р. Німецький теоретик у своєму трактаті подає мотет Філіппа Вердело (фр. Philippe Verdelot) «Sancta Maria succurre miseris» як партитуру (Рис. 2). Згодом партитура стала основною формою запису багатоголосих творів у європейських країнах (Lampadius, 1537).



Рис. 1. Фрагмент із трактату
«Musica instrumentalis deudsch» Мартіна Агріколи, 1529.
Джерело: (Agricola, 1529)



Рис. 2. Мотет Ф. Вердело з трактату Lampadius Auctor
«Compendium musices, tam figurati quam plani cantus,
ad formam dialogi», 1537.
Джерело: (Lampadius, 1537)

Розквіт польської та західноукраїнської композиторської школи розпочався в другій половині XVI ст. Насамперед для нас важливими є праці теоретиків і композиторів українського походження та іноземців, які проживали й творили на українських теренах. Серед останніх потрібно згадати таких відомих композиторів та теоретиків, як Вацлава із Шамотул, Миколу Гомулку та Кипріяна Базилика. Їхні теоретичні праці та музичні композиції прямо чи опосередковано пов'язані з українською музичною культурою й мали значний вплив на її подальший розвиток.

Теоретичні трактати XVI ст. мали два види: одні були своєрідними колективними збірниками знань про музику, наприклад «Opusculum musicae compilatum» (1517 р.) та «Opusculum musices noviter congestum» (1534 р.) Себастьяна з Фельштина, а інші стосувалися спеціальних питань. Останній тип представлений трактатом «De musica figurativa» (1534 р.) Марціна Кромера й повністю присвячений питанням мензуральної нотації. Увагу музичних теоретиків було зосереджено на двох головних групах питань: генезис, визначення й класифікація музики та виховна й етична роль музики.

У своїх трактатах польські та західноукраїнські теоретики намагалися адаптувати західноєвропейські новації до своїх давніх музичних основ. До головних теоретичних та практичних питань входила мензуральна нотація та теорія контрапункту. Ці рукописні й друковані теоретичні трактати були тісно пов'язані з їх практичним використанням у світському та духовному житті суспільства. Багато теоретичних трактатів стали підручниками, які використовували під час навчання насамперед в освітніх духовних закладах. Більшість із теоретичних трактатів були наповнені музичними прикладами та поясненнями до них. На той час компіляція була звичайною практикою, відбувалося поєднання нового змісту з європейських джерел та попередніх вітчизняних усталених формулювань. Таким чином, на практиці українські теоретики використовували й навіть переписували цілі фрагменти іноземних творів, доповнюючи їх своїм музично-теоретичним матеріалом. У підсумку цього творчого підходу з часом сформувалася київська квадратна нотація.

Значна частина теоретичних трактатів і творів композиторів збереглися до нашого часу в записках переписувачів. Відповідно, більшість творів першої половини XVI ст. були анонімними; іноді автори або переписувачі ховалися під ініціалами. Проблема авторства теоретичних праць та музичних композицій, що збереглися в пам'ятках

першої половини XVI ст., полягає в тому, що той самий твір в одному джерелі виступає анонімним, в іншому — позначений ініціалами, а в наступному примірнику — вказано ім'я композитора. Така різноманітність авторства у творах також може свідчити про те, що ініціали або повне ім'я належить переписувачам, тобто людям, які переписували трактати різних теоретиків та композиторів. Але деякі теоретики та композитори першої половини XVI ст. відомі. Це Стефан Монетаріус, Марцін Кромпер, Єжи Лібан.

Словак Стефан Монетаріус (Stefan Monetarius) музичну освіту здобув у Відні, а потім у Кракові. Інформація про його роки життя й діяльність майже відсутня, відомо тільки, що помер він після 1515 р. Зберігся його теоретичний трактат, присвячений хоровому співу та мензуральній нотації «Короткий виклад музичної практики» (*Epithoma utriusque musicae practice*), виданий у Кракові в 1515 р. Праця написана у двоскладовій формі, яка була поширена на початку XVI ст. (*musica plana, musica mensuralis*), і має схожість з працями Франкіно Гаффуріо (Franchino Gaffurio) «Музична практика» (*Practica musicae*) 1496 р. та Йоганнеса Кохлеєма (Johannes Cochlaeus) «Музичний тетрахорд» (*Tetrachordum musicae*) 1511 р.

Перший розділ (*Capitulum primum: quid sit musica: quid musicus et cantor*) музичного трактату Стефана Монетаріуса має філософське направлення, де автор говорить про музику, посиляючись на твори Boetius, Franchino, Bebelius. У другому й третьому розділах (*Capitulum secundum de origine et inuentoribus musicae. Capitulum tertium de musicae diuisione*) автор робить екскурс в історію, починаючи з піфагорійського вчення, яке ґрунтувалося на русі небесних тіл (планет), які створювали «прекрасну музику». Ці розділи становлять історико-філософський огляд на музичне мистецтво. Музичну практику автор поділяє на дві групи. До першої входить інструментальна (ударні, струнні, духові інструменти для супроводу пісень і балад) та вокальна музика. До другої групи входить григоріанський хорал, який був монодійним, та мензуральна музика, яка нотована квадратною (мензуральною) нотацією (Рис. 3) (Monetarius, 1515).

У четвертому розділі (*Capitulum quartum, de tribus meli generibus*) розглядаються діатонічний, хроматичний та енгармонічний тетрахорди. У п'ятому розділі Стефан Монетаріус розписує порядок тонів і півтонів в тетрахордах, де діатонічний починався з інтервалу, близького до великої секунди; хроматичний — з інтервалу малої терції, а енгармонічний — з інтервалу, близького до великої терції.

У шостому розділі (*Capitulum sextum de clauibus et introductorij Guidonis discussione*) автор подає таблицю складену з трьох гексахордів. Вони представлені вертикальними рядками й кожен обведений рамкою. Ця музична система була розроблена наприкінці Середньовіччя й називалася мутація (лат. *Mutatio*); вона подібна до сучасної модуляції, але не завжди означає справжню модуляцію, оскільки виконання по сходинах від С до його октави вимагало завжди мутації. Ряди, під якими знизу поставлений дієз, називалися *Hexachordum dumm* (h); ряди з бемолем — *Hexachordum molle* (b), а ті, під якими букви «на» мали назву «*Hexachordum naturale*», вони не містять ні h, ні b (Рис. 4).

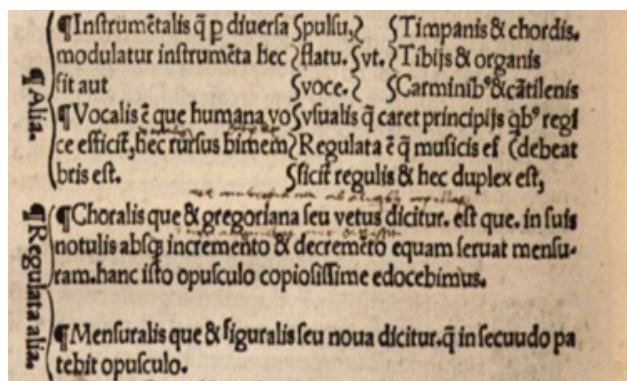


Рис. 3. Фрагмент із трактату
«*Epithoma utriusque musicae practicae*» Monetarius, Stefan, 1515.
Джерело: (Monetarius, 1515)

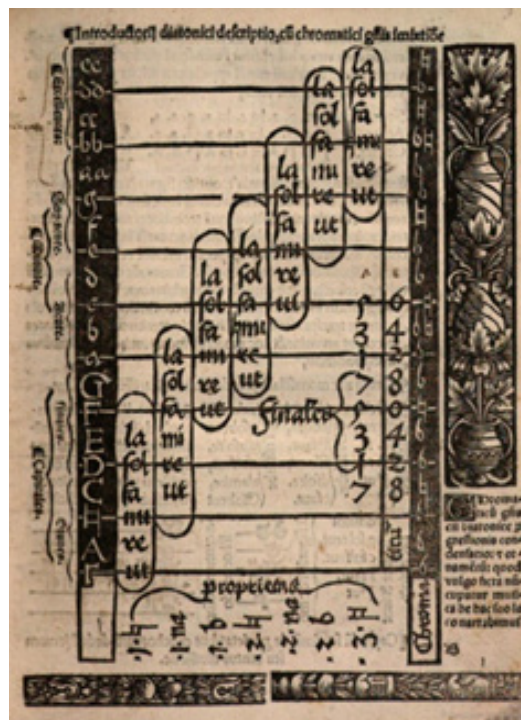


Рис. 4. Фрагмент з трактату «*Epithoma utriusque musicae practicae*» Monetarius, Stefan, 1515.
Джерело: (Monetarius, 1515)

У восьмому розділі (*Capitulum octauum de mutationibus*) водночас із музичними прикладами подано графеми мензуральної нотації за зменшенням тривалостей. В розділі «*Capitulum secundum de ligaturis*» подаються різновиди інтервалів від прими до кварти.

Наступний розділ «*Capitulum tercium de pausis*» автор присвятив різновидам пауз. Графічне зображення пауз великої тривалості мали чітку візуальну логіку, що відображало їхню тривалість, виходячи з довжини вертикального штриха. Відповідно, їхню тривалість він пов'язує з вертикальною лінією, яка розташована з лівого боку від паузи. Водночас він подає зверху над паузою відповідні ноти, які за тривалістю відповідають знаку паузи.

Розділ «*Capitulum tredecimum de tonis*» присвячений церковним ладам. Стефан Монетаріус у таблиці спочатку подає античні лади (*Prothus, Deuterus, Tritus, Tetrardus*), в другій колонці — давньогрецькі (*Dorius, Hypodorius, Phrygius, Hypophrygius, Lydius, Hypolydius, Muxolydius, Hypomixolydius*) а в завершальній, третій — латинське позначення у вигляді порядкових чисел (*Primus, Secundus, Tercius, Quartus, Quintus, Sextus, Septimus, Octauus*). Далі автор указує на властивості ладів та їхні характерні особливості (Рис. 5).

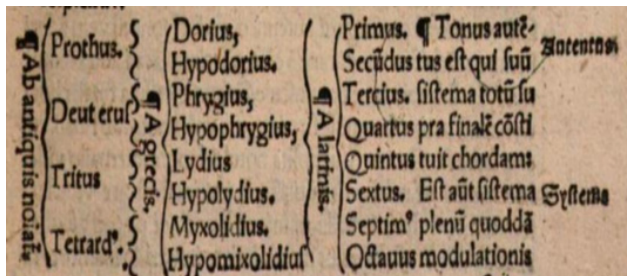


Рис. 5. Фрагмент із трактату «*Epitoma utriusque musicae practicae*» Monetařius, Stefan, 1515.

Джерело: (Monetařius, 1515)

Польський історик та теоретик Марцин Кромер (Martinus Cromerus, 1512–1589 pp.) був одним із перших польських теоретиків, що присвятив свої праці питанням мензуральної нотації. Ці твори написані латиною. У 1532 р. у Кракові був опублікований трактат «*Musica elementa*» (друкарня Hieronim Wietor). Цей трактат присвячено Миколаю Любомирському (Mikołajowi Lutomirskiemu), який із 1528 р. обіймав посаду королівського придворного й краківського митника. Можливо, він виступив у ролі мецената, профінансувавши трактат Марціна Кромера. Зберігся лише один фрагмент цього трактату: «*De plana musica liber prior*». Через два роки Марцин Кромер публікує трактат «*De musica figurata liber posterior*» (Краків, 1534,

1539 pp., друкарня Hieronim Wietor). Існує гіпотеза, що праця польського теоретика «*Opusculum musices noviter congestum*» написана в співпраці з Себастьяном з Фельштина (Witkowska-Zaremba, 1986).

Велике значення для літургійного співу мали музичні трактати, які вирішували проблеми акцентування. Вони пояснювали взаємозв'язок між граматичними правилами та правилами церковного наголосу. Завдяки практичним порадам стало можливим правильно виконувати церковні піснеспіви. Два трактати Єжи Лібана з Легниці — «*Церковні акценти*» (*De accentum ecclesiasticorum exquisita ratione*, 1539 p.) та «*Музика оспівує мову*» (*De musicae laudibus oratio*, 1540 p.) присвячені піснеспівам. У Польщі Єжи Лібан вважається найвидатнішим теоретиком та композитором XVI ст. Він також працював викладачем у Краківській академії, кантором і настоятелем парафіяльної школи при церкві Святої Марії в Кракові (Kosińska, 2006).

Українські теоретики та музиканти виробляють власні елементи музичного стилю, що сприяло розвитку творчості багатьох композиторів. Враховуючи той факт, що західні українські землі входили до Речі Посполитої, можемо зазначити про одночасне засвоєння лінійного нотопису та багатоголосого співу польськими та західноукраїнськими музикантами, які проживали в одній державі. Здобуваючи освіту в католицьких навчальних закладах, українські теоретики та музиканти писали свої праці латиною або польською мовою. За віросповіданням вони були переважно католиками чи були захоплені протестантськими ідеями, але це не дає підстав вважати їх іноземцями. Своєю творчістю вони зробили значний внесок у розвиток як української, так і польської музичної культури. Насамперед потрібно згадати видатних композиторів Себастьяна з Фельштина та Мартіна Леополіта, які були етнічними українцями.

Католицький музикант, композитор та теоретик Себастьян з Фельштина був родом з-під Самбора на Галичині. Відомі його праці: «*Opusculum musica compendium noviter*» (1517 p.), «*Opusculum musices noviter congestum*» (1534 p.) використовувалися як підручники в католицьких та протестантських школах на українських теренах. Музичні композиції Себастьяна з Фельштина — це, як правило, чотириголосні твори, що побудовані на *cantus firmus* у тенорі й техніці *nota contra notam*, тобто більш пізнього контрапункту (Witkowska-Zaremba, 1991).

Теоретичні праці Себастьяна з Фельштина були присвячені григоріанському співу, мензу-

ральній нотації та питанням виконання піснеспівів під час літургії. Два згадані його трактати «Opusculum musice compilatum noviter» та «Opusculum musices noviter congestum» висвітлюють теоретичні питання та практичні приклади григоріанського співу. Обидва трактати з'явилися у Кракові, перший — у 1517 р., а другий, більш розширений, — у 1534 р.

Повна назва першого трактату «Sebastianus de Felstin. Opusculum musice compilatum noviter per dominum Sebastianum presbiterum de Felstin. Pro institutione adolescentum in cantu Simpliciter seu Gregoriano» (1517 р.). У вступній частині автор звертається до читачів та висловлює подяку Ісусу і Діві Марії. Наступна частина під назвою «Другий розділ з першої книги Боеції» (Boetius capitulo secundo libri primi) присвячена трьом видам музики. Перший це гармонія природи, другий — людський голос і третій — музичні інструменти: орган, цитара, лютня, ударні інструменти. Григоріанський спів автор зараховує до простої, одноголосної музики. Для простої музики потрібно знати приму, секунду, відстань до терції, квінти та октави. Інформація про просту музику подається в трьох розділах. Перший присвячений музиці і її запису, другий — сольмізації й третій — вивченню тонів і гам. Для розуміння музичної гами потрібно знати шість звуків: ut, re, mi, fa, sol, la (Felstin, 1517).

Себастьян з Фельштина подає таблицю тональної системи, яка двома роками раніше була опублікована в трактаті «Epithoma utriusque musices practice» словацького теоретика Стефана Монетаріуса. Ця таблиця має послідовність нот від низького *соль* (який позначений G — гама) до високого *мі*. Ці двадцять нот є базовою тональною системою. Далі ми бачимо вказівку на три головні ключі: *фа*, до і *соль*. Ці ключі відсутні у таблиці Стефана Монетаріуса, що свідчить про поступове вдосконалення та певні новації в теорії музики. Для заповнення повної гами використовуються три види гексахордів, кожний з яких розміщений на іншій ноті в октаві. Тільки різне розташування півтону (мі-фа) відрізняє їх один від одного. Твердий (duralis) гексахорд починався з Соль (G). Натуральний (naturalis) гексахорд починався з До (C). М'який гексахорд починався з Фа (F). Він називається mollis, тому що має м'який B (B-moll). Кожна нота має кілька назв. По горизонталі можна прочитати відповідний склад даних гексахордів. У своїх музичних трактатах автори вказують повну назву. Наприклад, E (la, mi) — Elami; або A (la, mi, re) — Alamire і т.д.

Для виконання музичних творів потрібно тільки два види гексахордів. Натуральний гекса-

хорд — це поєднання або з mollis, або з duralis гексахордом, залежно від того чи є у творі бемоль. Якщо відсутній бемоль, гексахорд duralis буде використовуватися разом із naturalis. У випадку, коли є бемоль, буде поєднання гексахордів mollis і naturalis.

Автор подає схему досконалих і недосконалих інтервалів. Вона представлена у вигляді гами від Ut до La, де наступними після La по вертикалі вказані ноти Fa і Sol. Це той випадок коли нота, яка мала бемоль було заведено називати Fa. Відповідно, після ноти Fa автор подає ноту Sol і вказує між ними відстань у тон. Ноти Fa і Sol, які розташовані після La вгору в сучасній гамі це Сі бемоль і До. Отже, Себастьян з Фельшина подав міксолідійську гаму, яка має півтон між нотами *мі* і *фа* та *ля* і *фа* (сі бемоль).

Інтервал від Мі до Sol має назву Semidytonus й охоплює півтора тону.

Інтервал від Fa до La має назву Dytonus й охоплює два тони.

Інтервал від Ut до Fa має назву Diatesseron й охоплює два з половиною тони.

Інтервал від Ut до Sol має назву Diapente і складається з трьох з половиною тонів

Інтервал від Re до Fa (сі бемоль) має назву Semitonium cum diapente й охоплює чотири тони.

Інтервал від Ut до La має назву Tonus cum diapente й охоплює чотири з половиною тони.

Інтервал від Ut до Sol (нота До другої октави) має назву diapason і охоплює шість тонів (Рис. 6).

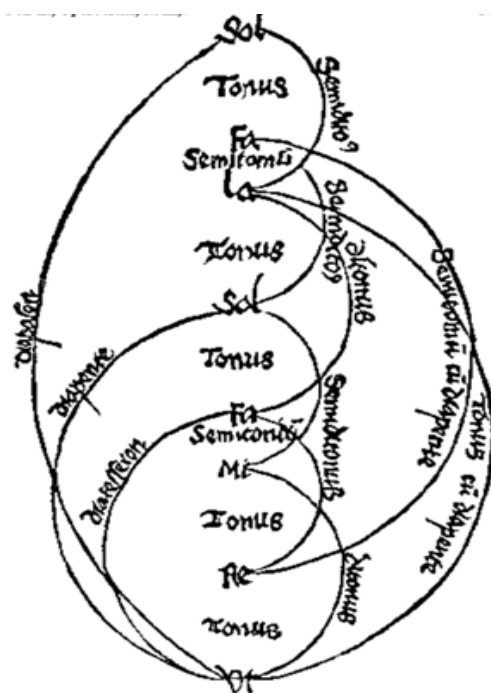


Рис. 6. Схема з трактату Sebastianus de Felstin. «Opusculum musice compilatum noviter», 1517.
Джерело: (Felstin, 1517)

У другому розділі «Capitulum secundum de vera solmisationis arte, et facili diuisum in subscriptas regulas» автор формулює шість правил сольмізації. Третій розділ «Capitulum Tertium de cognitione tonorum» присвячений знанням про музичні тони та інтервали (Felstin, 1517).

У розширеному трактаті «Opusculum musices noviter congestum» Себастьян з Фельштина включає розділ про композиторів «Основоположники музики» (De inventoribus musicae); музику він визначає як мистецтво співу чи гри на мелодію. Наступний розділ присвячений класифікації музики, а інші розділи розкривають теоретичні питання побудови інтервалів, акордів, гам, церковні режими та їх використання та багато іншого.

Трактат «Opusculum musice mensuralis» (Краків, 1517 р.) був першою польською книгою з мензуральної теорії (Рис. 7). Більша частина трактату, а це шість розділів, вважається оригінальною роботою автора, хоча відчувається певний вплив інших теоретиків. Особливо помітний вплив праці німецького композитора Адама фон Фульди «De musica» (1490 р.), де третя й четверта книги цього трактату були присвячені мензуральній теорії (Felsztyn, с. 1518).



Рис. 7. Обкладинка трактату «Opusculum musice mensuralis» Себастьяна з Фельштина, 1517.
Джерело: (Felstin, с. 1518)

Було ще два теоретичні трактати, написані Себастьяном з Фельштина: «De musica dialogues» (Краків, 1536 р.) і «Directiones musicae ad cathedralis ecclesia Premislensis usum» (Краків, 1543 р.). Ці трактати, на жаль, не збереглися. Останній був присвяче-

ний магнату Миколаю Гербурту, який тривалий час фінансово підтримував композитора, починаючи з навчання у Перемишлі.

Найяскравішим представником українсько-польської ренесансної музики був Мартин Леополіта, або Мартин із Львова, (Martinus Leopolda, нар. бл. 1530, Львів — помер бл. 1589 рр.). Він навчався в Себастьяна з Фельштина (Роксолануса). В 1540 р. його було призначено придворним органістом короля Сигізмунда II Августа; обіймав він цю посаду до 1572 р., коли помер польський король. Із творчої спадщини композитора збереглися лише п'ятиголосна (в «Agnus Dei» — шестиголосна) «Великодня меса» (Missa Paschalis) та чотири чи п'ятиголосні мотети: «Cibavit eos addipe frumenti», «Mihi autem nimis honorati», «Resurgente Christo Domino», «Spiritus Domini replevit orbem terrarum». Без сумніву, його музичні композиції, як і творчість його вчителя, Себастьяна з Фельштина, мала великий вплив на становлення української багатоголосної музики.

Висновки

У період перебування західноукраїнських земель, зокрема Галичини та Поділля, в складі Королівства Польського саме ці регіони першими почали інтегрувати здобутки європейського мистецтва, на відміну від центральних і східних областей України. Західноєвропейська музична культура поширювалася на українських теренах з урахуванням національних традицій, супроводжуючись як збереженням вітчизняної мистецької спадщини, так і творчою адаптацією новітніх ідей. Такий процес був зумовлений як географічною віддаленістю від осередків формування прогресивних культурних течій, так і релігійно-конфесійним протистоянням, що стримувало повноцінне засвоєння європейських інновацій, оскільки українські землі залишалися під впливом візантійської духовної традиції. Суттєву роль у формуванні національної музичної культури відігравали також її самобутній характер та високий рівень професійної майстерності українських музикантів, які здійснювали творчу інтерпретацію здобутків західноєвропейського музичного мистецтва.

Наукова новизна. У ході дослідження вперше наголошено на головних чинниках поширення багатоголосся в українській музичній культурі, зокрема на бурхливому розвитку західноєвропейської музичної теорії та поширенні реформаційних течій серед українців.

Список посилань

Загнітко, К. М. (2017). *Григоріанський хорал у сучасному науковому дискурсі: історія, теорія, практика*

- [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Agricola, M. (1529). *Musica instrumentalis deudsch*. Georg Rhaw.
- Bower, C. M. (2008). The transmission of ancient music theory into the Middle Ages. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge history of Western music theory* (pp. 136–167). Cambridge University Press. <https://www.examenapium.it/cs/biblio/Christensen2002.pdf>
- Felstin, S. (1517). *Opusculum musice compilatum nouiter per dominum Sebastianum presbiterum de Felstin. Pro institutione adolescentum in cantu Simplici seu Gregoriano*. Jan Haller.
- Felstin, S. (c. 1518). *Opusculum musice mensuralis*. Haller.
- Gushee, L. (1969). New sources for the biography of Johannes de Muris. *Journal of the American Musicological Society*, 22(1), 3–26. <https://doi.org/10.2307/830810>
- Klippel, G. H. (1840). *Leben und Wirken Johann Spangenberg*. In A. Broennenberg, *Vaterländisches Archiv Des Historischen Vereins Für Niedersachsen* (pp. 401–419). Han'sche Hofbuchhandlung.
- Klippel, G. H. (1853). *Deutsche Lebens- und Charakterbilder aus den drei letzten Jahrzehnten* (Vol. 1). Geisler.
- Kosińska, M. (2006). *Jerzy Liban (Jerzy Liban z Legnicy)*. Culture.pl. <https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-liban-jerzy-liban-z-legnicy>
- Lampadius, A. (1537). *Compendium musices, tam figurati quam plani cantus, ad formam dialogi*. Mathias Apiarius.
- Monetarius, S. (1515). *Epithoma utriusque musices practice*. Ungleriu.
- Reese, G. (1959). *Music in the Renaissance* (Rev. ed.). Norton.
- Tschackert, P. (1893). Spangenberg, Johannes. In *Allgemeine Deutsche Biographie* (Vol. 35, pp. 43–46). Duncker & Humblot.
- Witkowska-Zaremba, E. (1986). *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Witkowska-Zaremba, E. (Ed.). (1991). *Sebastian z Felsztyna. Pisma o muzyce* (E. Witkowska-Zaremba, Trans.). Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- www.examenapium.it/cs/biblio/Christensen2002.pdf [in English].
- Felstin, S. (1517). *Opusculum musice compilatum nouiter per dominum Sebastianum presbiterum de Felstin. Pro institutione adolescentum in cantu Simplici seu Gregoriano* [A small musical work newly compiled by the priest Sebastian of Felstin. For the instruction of young men in simple or Gregorian chant]. Jan Haller [in Latin].
- Felstin, S. (c. 1518). *Opusculum musice mensuralis* [A small work on mensural music]. Haller [in Latin].
- Gushee, L. (1969). New sources for the biography of Johannes de Muris. *Journal of the American Musicological Society*, 22(1), 3–26. <https://doi.org/10.2307/830810>
- Klippel, G. H. (1840). *Leben und Wirken Johann Spangenberg* [Life and work of Johann Spangenberg]. In A. Broennenberg, *Vaterländisches Archiv Des Historischen Vereins Für Niedersachsen* [Patriotic Archive of the Historical Society of Lower Saxony] (pp. 401–419). Han'sche Hofbuchhandlung [in German].
- Klippel, G. H. (1853). *Deutsche Lebens- und Charakterbilder aus den drei letzten Jahrzehnten* [German life and character portraits from the last three decades] (Vol. 1). Geisler [in German].
- Kosińska, M. (2006). *Jerzy Liban (Jerzy Liban z Legnicy)* [Jerzy Liban (Jerzy Liban from Legnica)]. Culture.pl. <https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-liban-jerzy-liban-z-legnicy> [in Polish].
- Lampadius, A. (1537). *Compendium musices, tam figurati quam plani cantus, ad formam dialogi* [A compendium of music, both figurative and plain singing, in the form of dialogue]. Mathias Apiarius [in Latin].
- Monetarius, S. (1515). *Epithoma utriusque musices practice* [Epitome of both musical practices]. Ungleriu [in Latin].
- Reese, G. (1959). *Music in the Renaissance* (Rev. ed.). Norton [in English].
- Tschackert, P. (1893). Spangenberg, Johannes. In *Allgemeine Deutsche Biographie* [General German Biography] (Vol. 35, pp. 43–46). Duncker & Humblot [in German].
- Witkowska-Zaremba, E. (1986). *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku* [Ars musica in the 16th-century Krakow musical treatises]. Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Witkowska-Zaremba, E. (Ed.). (1991). *Sebastian z Felsztyna. Pisma o muzyce* [Sebastian z Felsztyn. Written works on music] (E. Witkowska-Zaremba, Trans.). Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Zahnitko, K. M. (2017). *Hryhorijskyi khoral u suchasnomu naukovomu dyskursi: Istoriia, teoriia, praktyka* [Gregorian Chant in modern scientific discourse: History, theory, practice] [PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko] [in Ukrainian].

References

- Agricola, M. (1529). *Musica instrumentalis deudsch* [German instrumental music]. Georg Rhaw [in Afrikaans].
- Bower, C. M. (2008). The transmission of ancient music theory into the Middle Ages. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge history of Western music theory* (pp. 136–167). Cambridge University Press. <https://www.examenapium.it/cs/biblio/Christensen2002.pdf>

Review of Musical Tracts of the 14th–16th Centuries of the Central and Eastern Europe and their Role in the Ukrainian Polyphony Introduction

Mykola Pidhorbunskyi

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to analyse music-theoretical tracts of the 14th–16th centuries, which were widespread in the Central and Eastern Europe, to determine their influence on the Ukrainian polyphony formation. *Results.* A systematic analysis of music-theoretical tracts in the cultural context of the creativity of Polish, Italian, French and German composers and theorists, as well as musicians from Ukrainian territories that were a part of the Polish Kingdom and the Polish-Lithuanian Commonwealth during the defined time, is conducted. It is found out that at the beginning of the 16th century, the impact of the Western European polyphonic tradition was traced in the church music of Ukrainian lands. Preserved music-theoretical tracts, which contain descriptions of the latest musical systems, testify to the gradual process of integration of the Western European musical practices into the Ukrainian musical environment. During this period, Ukrainian musicians and theorists grounded original elements of musical style, which became a basis for the further development of composers' creative work. *Scientific novelty.* For the first time, this study emphasises the main factors of the polyphony spread in Ukrainian musical culture, particularly, the rapid development of the Western European musical theory and the dissemination of reformation movements among Ukrainians. *Conclusions.* Musical tracts of the 14th–16th centuries became not only a source of theoretical knowledge, but also a catalyst for grounding the Ukrainian polyphony tradition. The first innovators were musicians from the Western regions of Ukraine. At the same time, the adaptation of modern musical practices was connected with the preservation of national traditions and creative rethinking of borrowed elements. This testifies to both the original nature of Ukrainian musical culture and the high level of professional basis. Additionally, related to the participation of Protestant schools and churches, as well as secular chapels and music workshops in spreading the polyphony in the Ukrainian cultural space, certain aspects remain insufficiently studied and require further scientific reflection. *Keywords:* music-theoretical tracts; mensural notation; musical intervals; counterpoint theory; chants

Відомості про автора

Микола Підгорбунський, доктор мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-2678-5147, e-mail: nikolauspig@gmail.com

Information about the author

Mykola Pidhorbunskyi, DSc in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-2678-5147, e-mail: nikolauspig@gmail.com



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

Опера й кінематограф: конвергенція в контексті соціокультурних змін

Катерина Юдова-Романова^{1*}, Ігор Борко², Ірина Семененко²

¹Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

²Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — дослідити специфіку конвергентних процесів між оперним та кіномистецтвом, що змінювалися під впливом технологічних і соціокультурних перемін. Комплексний міждисциплінарний підхід, заснований на музикознавчих, театрознавчих і кінознавчих методах аналізу, дав змогу розкрити механізми взаємовпливу цих мистецтв та адаптацію до викликів часу. *Результати дослідження.* Аналіз показує, що криза оперного жанру розпочалася в другій чверті XX ст., коли опера втратила зв'язок із традиційною аудиторією. Цей процес був зумовлений естетичними пошуками композиторів, які відходили від звичної музичної мови, створюючи складні для сприйняття публікою твори. З іншого боку, кіно швидко адаптувалося до потреб індустріального суспільства, пропонуючи доступний і зрозумілий формат масового мистецтва. У дослідженні проаналізовано культурну й соціальну динаміку цього періоду, зокрема занепад популярності опери та зміни в архітектурі оперних театрів. Вирішальну роль у зміні кіноаудиторії відіграла поява звукового кіно, яке запозичило багато елементів оперної культури, створюючи водночас власну художню мову. *Наукова новизна.* Вперше предметно й послідовно проаналізовано досвід конвергенції опери та кіно, зокрема те, як кіновиробництво не лише інтегрувало елементи оперної культури, а й адаптувало її до масового споживання, сприяючи демократизації опери як мистецтва. *Висновки.* Конвергенція опери та кіно має історію, яка відзначалася трансформаціями в обох мистецтвах. У XXI ст. опера має потенціал для оновлення завдяки використанню кінематографічних технологій, цифрових платформ і мультимедійних рішень. Поєднання традицій оперного мистецтва з кінематографом відкриває нові можливості для розширення аудиторії та збереження художньої значущості жанру в сучасному культурному просторі. Отримані результати дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення міждисциплінарних процесів у сфері музичного, театрального та кінематографічного мистецтва.

Ключові слова: опера; кінематограф; конвергенція; популяризація; глядач; художня трансформація

Для цитування

Юдова-Романова, К., Борко, І., & Семененко, І. (2025). Опера й кінематограф: конвергенція в контексті соціокультурних змін. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 127–135. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334088>

Вступ

Конвергенція в мистецтві — це процес зближення, взаємопроникнення та синтезу різних художніх форм, спричинений технологічними змінами, соціокультурними запитами та еволюцією медіа. Це явище виявляється у взаємодії традиційних і новітніх мистецьких форматів, що сприяє розширенню виразних можливостей і трансформації художнього досвіду.

Сьогодні конвергентні процеси активно відбуваються в різних сферах мистецької діяльності. У театрі використання технологій віртуальної та доповненої реальності розширює сценічний простір і залучає глядачів до інтерактивної взаємодії. Живопис інтегрується з цифровими технологіями, що викликало зародження NFT-мистецтва та появу мультимедійних виставок. У музиці відбувається інтеграція з відеоіграми: саундтреки у відеоіграх змінюються в реальному часі відповідно до

дій гравця, а концерти в віртуальному середовищі створюють нові форми сприйняття. Література теж адаптується до цифрового формату через гіпертекстові романи й інтерактивні книги. В архітектурі, апробуючи світлові інсталяції та впроваджуючи біотехнології, створюють змінні фасади.

Серед цих процесів особливої уваги заслуговує конвергенція опери та кінематографа. Опера, що століттями існувала як сценічне мистецтво, у цифрову добу почала набирати різних форм кінематографічної художньої виразності, що спричинило появу екранізованих вистав, кіноопер і трансляцій оперних постановок у кінотеатрах. Завдяки сучасним технологіям межі оперного жанру розширюються, роблячи його доступнішим для широкої аудиторії. Нині все більш очевидним стає те, що опера є жанром, який повинен адаптуватися до викликів часу й повернутися до соціальної та політичної активності. Українська дослідниця К. Станіславська (2016) стверджує: «Взаємодія оперного мистецтва з екранними технологіями обумовила нові особливості існування музично-драматичного жанру та спричинила якісно інший рівень оперної видовищності» (с. 230).

Водночас кінематограф, інтегруючи оперні елементи, збагачує власну естетику, залучаючи властиву опері експресивність і музичну драматургію. Дослідження цих конвергентних процесів дозволяє глибше зрозуміти механізми культурної адаптації й прогнозувати нові вектори розвитку мистецтва в умовах мультимедійного середовища.

Аналіз попередніх досліджень. Питання конвергенції опери та кінематографа розглядається в працях українських і зарубіжних авторів, які аналізують еволюцію оперного жанру, його кризи та адаптацію до сучасного аудіовізуального простору. Особливої уваги в цій царині заслуговують декілька досліджень. Д. Темблінг (Tambling, 1987) вивчає ідеологічні перетини між оперою та кіно, аналізуючи конкретні приклади їх зближення. К. Горбман (Gorbman, 1987) звертається до специфіки наративної функції музики в кіно, зокрема використання оперних мотивів. К. Флінн (Flinn, 1992) досліджує використання оперної музики в голлівудських фільмах і її вплив на наратив і сприйняття аудиторією. Роботи М. Д. Сітрон (Citron, 2000) присвячені адаптації опер до фільмів, пов'язаним із цим культурним наслідком та аналізу впливу кінематографічних адаптацій опер на обидві форми мистецтва (Citron, 2010). Л. Крамер (Kramer, 2004) розповідає про вплив опери на сучасну культуру, зокрема її представлення в кіно. М. Кук (Cooke, 2008) надає огляд історії кіномузики, підкреслюючи інтеграцію оперних елементів у музику до фільмів. Автори Д. Бюлер, Д. Ноймаєр та Р. Дімер

(Buhler et al., 2010) розглядають роль музики та звуку в кіно, зокрема вплив на нього оперних традицій. Всеосяжний виклад історії К. Еббат та Р. Паркером (Abbate & Parker, 2012) містить дискусії про зв'язок між оперою та кіно протягом останнього століття. Р. Дайер (Dyer, 2012) детально аналізує роль пісень у кіно, зокрема оперних партій, та їхній концептуальний вплив на кінооповідь. Ц. Чанг (2023) в дисертаційному дослідженні всебічно аналізує естетику та художні прийоми національного театру в китайському ігровому кіно, генеза якого тісно пов'язана з експериментами з фільмування музично-драматичних вистав.

Серед українських наукових розвідок варто звернути увагу на дослідження О. Ізваріної (2013), І. Печеранського (2023) та К. Станіславської (2016), в яких фрагментарно або опосередковано автори звертаються до питань конвергенції опери та кінематографа.

Аналіз літератури дозволяє стверджувати, що попри значний інтерес дослідників до взаємозв'язків опери та кінематографа питання конвергентних процесів між цими видами мистецтва в контексті їхньої еволюції та адаптації до сучасного культурного простору потребує подальшого системного розгляду.

Мета статті — дослідити специфіку конвергентних процесів між оперним та кіномистецтвом, які зазнавали змін під впливом технологічних і соціокультурних чинників.

Результати дослідження

Початково опера була покликана відібрати у церкви монополію на «високу» музику, оскільки хоровий спів у релігійному контексті мав насамперед сакральне значення. У світському суспільстві пізнього Ренесансу виникла потреба в альтернативній музичній формі, здатній викликати емоційний відгук без релігійного підтексту. Натхненням для нової театральної форми стали античні грецькі вистави, які поєднували поезію, драматичне мистецтво та музику (Abbate & Parker, 2012; Kramer, 2004).

Упродовж років опера продовжує існувати, спираючись на своє славне минуле, тоді як прем'єри нових творів становлять вкрай обмежену частину театрального репертуару. Переважно він формується з перепрочитань творів, написаних у попередніх століттях, тоді як сучасна опера обмежується проєктами, які мають певний потенціал гарантованого успіху (Shchitova & Martynyuk Brondzia, 2023). Часи великих прибутків оперних театрів змінилися періодом, коли їхнє виживання значною мірою залежить від

державних субсидій або здачі приміщень в оренду для інших заходів поза жанровими рамками (Юдова-Романова та ін., 2024).

Щоб проаналізувати можливості сучасної опери в пошуку нового значення для сучасного суспільства, необхідно почати з визначення моменту, коли розпочалася її криза. Криза сталася протягом другої чверті XX ст. на тлі появи потужних нових естетичних течій музичного авангарду, а її наслідки стали вирішальними для подальшого розвитку жанру в минулому столітті (Abbate & Parker, 2012; Kramer, 2004). Однією з причин кризи стало те, що творці віддалилися від своєї традиційної аудиторії, пропонуючи мистецтво, яке було складним для сприйняття. У результаті суспільство почало надавати перевагу іншим формам розваг — більш зрозумілим, легким для сприйняття та гармонійно інтегрованим у реалії індустріальної сучасності. За свідченням К. Станіславської (2016) «... сьогодні в усьому світі функціонує близько шестисот оперних театрів, що пропонують своїм шанувальникам широкий різножанровий репертуар. Втім, у порівнянні з іншими видовищними формами, опера не стала жанром масової культури, на відміну, наприклад, від кіно: сьогодні у світі нараховується понад сто двадцять тисяч кінотеатрів» (с. 230).

Німецький філософ-постмарксист, який плідно працював у галузях соціології, літературної критики та музикознавства, Теодор Адорно (Adorno, 2009) глибоко аналізував кризу аудиторії, яку пережила опера в 1920–1930-х рр. На його думку, причиною цієї зміни стала насамперед деградація жанру. Для суспільства, яке входило в постіндустріальну епоху, опера стала театральним перебільшенням видовищем, яке важко було сприймати: «... опера створювалась лише для фахівців» [Переклад мій. — К. Ю.-Р.] (Adorno, 2009, р. 256). Відчуження між композиторами та аудиторією виникало, коли композитори відходили від традиційної, звичної музичної мови та експериментували з новими формами, які важко сприймали слухачі. Коли композитори захоплювалися пошуком нового заради експерименту як такого, складалося враження, що вони створювали музику лише для себе (Blanning, 2011, pp. 99–100).

Також простежувалося небажання багатьох провідних композиторів 1920 – 1930-х рр. працювати в жанрі опери, натомість вони зверталися до менш масштабних і коротших за тривалість театральних форм. Наприклад, експресіоністичні твори Арнольда Шенберга тривалістю менше ніж

пів години позначалися як «монограми» чи «драматичні твори з музикою». Подібно експериментував й Ігор Стравінський із невеликими театральними формами, такими як музично-сценічний твір «Історія солдата» (авторська назва «Казка про солдата і диявола, яка грається, читається і танцюється», 1918) чи «Ренар» (авторська назва «Бурлеск в пісні і танці», 1916). Під час виконання цих творів виконавці відсторонювалися від вокально створеного сценічного образу, що радикально змінювало традиційні прийоми виконання ролі, схожі на ті, які пізніше запропонував Б. Брехт (Adorno, 2009, pp. 257–258).

На думку Т. Адорно, кіно стало тим видом мистецтва, який взяв на себе функції масового видовища, подібного до опери: «Для глядача, звиклого звертати увагу в кіно на реалістичність кожного телефонного апарата чи уніформи, все, що в опері виглядало неприродно й фальшиво, здавалося абсурдним» [Переклад мій. — К. Ю.-Р.] (Adorno, 2009, р. 256). Опера для аудиторії, яка цінувала реалістичну ілюзію кіно, ставала незрозумілим і штучним видовищем.

Німе кіно ніколи не розглядалося як загроза для опери. Оперна криза збіглася з періодом, коли в кінематографі започаткували синхронізацію звуку й зображення. Цікаво, що одна з останніх опер, яка збирала повні зали, «Турандот» (1926) Джакомо Пуччіні була створена незадовго до появи першого звукового фільму — мюзиклу «Співак джазу» (1927) режисера Алана Кросленда¹.

На початку 1930-х рр. XX ст. звукові фільми вже масово демонструвалися в кінотеатрах по всьому світу. Це спричинило низку змін в індустрії, зокрема у сфері звуку та музики. Вже не було потреби в живому оркестрі, який би здійснював музичний супровід до фільмів, адже тепер музика могла звучати як частина наративної підтримки фільму в будь-якому залі, де він демонструвався. Ця інновація сприяла появі нової фігури в середовищі кінематографічної музики — композитора, який створював оригінальну партитуру.

На початковому етапі кінематографічна індустрія покладалася на вже наявний досвід використання музичного супроводу для німого кіно в нових умовах. Було значно простіше використовувати аранжування класичних або романтичних музичних творів, ніж ризикувати з оригінальними партитурами, які могли затримати випуск прем'єр через необхідність репетицій і запису. Водночас цей запис мав бути максимально досконалим з урахуванням технічних можливостей того часу.

¹ До цього вже існували фільми із синхронізованою музикою та звуковими ефектами, зокрема «Дон Жуан» (1926), знятий тим самим режисером, що й «Співак джазу», Аланом Крослендом. У фільмі використовувалася система Vitaphone, проте синхронізованих діалогів він не містив.

З іншого боку, кіноіндустрія також не довіряла творчості сучасних композиторів, які могли запропонувати музичну мову, важко зрозумілу для аудиторії, яка не була звичною до відвідування концертних залів. Промислові тенденції визначали критерії, що відходили від естетичних ідеалів саме тоді, коли розпочалися перші обговорення стрімкого розвитку культурної індустрії та її впливу на суспільство. Особливу увагу привертало створення серійних кінопродуктів для швидкого й легкого споживання, які критикували М. Горкгаймер і Т. Адорно (Horkheimer & Adorno, 2009, p. 168).

Ідея створення оригінальної музики для кінофільмів належить композитору Максу Штайнеру. Як справжній новатор, він побачив можливості нового медіа й переконав режисера Меріана Купера дозволити йому створити оригінальну партитуру для фільму *«Кінг-Конг»* (1933). М. Штайнер, як композитор із досвідом роботи поза межами кіноіндустрії, не сприймав себе лише як аранжувальника, завданням якого було об'єднання наявних партитур у формі медлі². Він наполягав на тому, щоб режисер і продюсер дозволили йому створити оригінальну партитуру (Timm, 1998, pp. 47–48). У цей історичний кінематограф втратив залежність від традиційної музики й перейшов до створення власної оригінальної музики. Використання медлі з класичних і романтичних творів було замінено на створення оригінальних композицій.

Проте на початковому етапі процес був обмежений вимогами продюсерів, які розглядали кіно виключно як індустріальний та комерційний продукт. Стиль музики, які Голлівуд нав'язував композиторам, уникав експериментів у музичній мові, а супровід базувався значною мірою на кліше, запозичених із традицій XIX ст. Однак це не означало, що перші композитори кіномузики не були високопрофесійними фахівцями з глибокими знаннями техніки композиції. М. Штайнер, як один із піонерів у цій сфері, був змушений адаптуватися до нового середовища, шукати зразки та технічні прийоми, які дозволяли б йому ефективно створювати партитури відповідно до високих вимог індустрії. Це стало певним викликом для композиторів без знань та навичок роботи у сфері кінематографії.

Т. Адорно критикував Ріхарда Штрауса за спробу здобути популярність, імітуючи стиль музики для звукового кіно. Водночас саме кінокомпозитори запозичували техніки опери для створення музики до фільмів. У своїй книзі *«Кіномузыка:*

знехтуване мистецтво: критичне дослідження музики у фільмах» Рой М. Прендергаст (Prendergast, 1992) зазначає, що кінокомпозитори перебували під впливом таких оперних майстрів XIX ст., як Вагнер, Пуччіні, Верді та Штраус (p. 39).

Композитори 1930-х рр. уперше в історії зіткнулися з завданням створити музичний супровід для аудіовізуального контенту, представленого на екрані. Попередні спроби створювати музику для німого кіно були невдалими через відсутність синхронізації звуку та зображення. Індустріальні вимоги епохи не залишали простору для плідної творчої роботи. Тому перші кінокомпозитори зверталися до прийомів, розроблених оперними майстрами попереднього — XIX ст.

Початкова аудиторія кіно складалася переважно з любителів популярних видовищ, але музичні прийоми, якими користувалися композитори, спиралися на досконалі роботи великих майстрів минулого. Багато з цих композиторів мали досвід написання концертної музики та опер, поставлених у престижних театрах Європи й США. Серед відомих композиторів цього періоду варто згадати Макса Штайнера та Еріха Вольфганга Корнгольда. М. Штайнер — один із найвпливовіших композиторів ранньої ери голлівудської музики. Він написав музику до фільмів *«Віднесені вітром»* (1939) та *«Кінг-Конг»* (1933). М. Штайнер використовував техніку лейтмотиву, запозичену з опер Ріхарда Вагнера, для підсилення кінематографічного наративу. Еріх Вольфганг Корнгольд — австрійський вундеркінд, який до роботи в Голлівуді вже мав досвід написання опер і концертної музики. Його музика для фільму *«Пригоди Робіна Гуда»* (1938) стала свого часу зразком для кінематографії. Ці та багато інших композиторів працювали в умовах обмежень, нав'язаних кіноіндустрією, і попри це створили музичні твори, які стали важливим складником кінематографічного мистецтва. Вони спиралися на традиції класичної музики, адаптуючи їх до нових аудіовізуальних вимог.

Аналогічна ситуація спостерігалася й серед операторів, які шукали візуальні орієнтири в живописі. Кіно стало поєднанням популярної та високої культури, де перша набувала інтелектуальних рис, а друга пристосовувалася до масової аудиторії, не знайомої з оперою чи симфонічними концертами.

Тоді як у західній культурі опера переживала кризу, в СРСР вона набувала нового значення. Радянська влада прагнула наблизити високе мистецтво до мас, використовуючи його як інструмент

² Форма медлі (medley) в музиці означає композицію, яка складається з об'єднання кількох мелодій або музичних тем, зазвичай відомих або популярних, які виконуються одна за одною без перерви. Це своєрідна мозаїка, де різні частини інтегруються в єдину послідовність.

ідеологічного впливу. Це проявлялося в зміні сюжетів класичних опер, їхній ідеологічній корекції та створенні нових постановок, відповідних партійній лінії. Проте такі ініціативи часто супроводжувалися репресивною політикою, як це сталося з творчістю Дмитра Шостаковича (Faу, 2000).

К. Станіславська (2016), досліджуючи трансформації мистецько-видовищних форм у сучасній культурі, акцентує увагу на перших українських кінооперах «Наталка-Полтавка» (1936) та «Запорожець за Дунаєм» (1937) Івана Кавалерідзе, (с. 235). Загалом, на думку дослідниці, екранізована опера є фактично авторською концепцією оперного твору, де визначальну роль відіграє режисер, а «... складність оперної екранізації визначається передусім проблемою художнього перекладу мови опери на мову екранних мистецтв» (Станіславська, 2016, с. 234).

Попри очевидну перевагу кіно як доступнішого виду розваг, продюсери Голлівуду все ще прагнули запозичити елементи «високої культури» в опери. Наприклад, стрічка «Віднесені вітром» (1939) супроводжувалася спеціальною презентацією, яка включала увертюру, антракт і фінальну музику, подібно до структури оперних вистав. Поплум «Бен-Гур» (1959) також зберіг подібний підхід, ставши справжньою кінематографічною епопеєю. Для цього фільму Міклош Рожа написав епічну партитуру, використовуючи лейтмотиви, що передавали емоції героїв. Однак ці тенденції були радше винятком, адже масова природа кіноіндустрії швидко відмовилася від подібних експериментів.

Прикладом спроби поєднання кінематографа з академічною музикою стала діяльність Бориса Морроса, музичного директора студії Paramount у 1930-х рр. Він прагнув підвищити інтелектуальний рівень музичного супроводу кінофільмів, залучаючи найкращих фахівців того часу. Б. Моррос намагався адаптувати мову сучасної музики до кінематографа. Однак складність інтеграції творчих методів композиторів у суворо регламентований режим кіноіндустрії призвела до провалу проєкту. Створення музики для кіно вимагало від композиторів певної гнучкості та технічної майстерності, які фахівці композиторської царини мали довести до досконалості (Prendergast, 1992, p. 46).

Система роботи над кінофільмом була більше схожою на конвеєрне виробництво, притаманне автомобільній промисловості США, ніж на творчий процес митців, які працювали у своїх студіях. Тому спроби створити кіно високої культури через залучення відомих композиторів за-

кінчилися невдачею. Водночас сам кінематограф почав впливати на оперу. Зокрема, австрійський композитор Альбан Берг у 1937 р. експериментував із кінематографічним фрагментом, що ілюстрував його оперу «Лулу». Це відкривало можливість включення рухомого зображення в оперну наративну структуру та стало передвісником інтеграції різних медіа в межах одного видовища. А. Берг усвідомлював перспективи такого поєднання й використав кіно для створення еліпсису — методу, що дозволяє передати події, які відбуваються між двома актами, у стиснутому часі. Таким чином, опера зосереджувалася на сценічній драмі, а кінематографічні вставки спрямовувалися на розгортання дії.

Перші фільми зі звуком синхронізували зображення з музичними номерами. Більшість із них базувалася на популярній музиці, однак опера також була присутня. Насправді нові засоби масової комунікації не стали перешкодою для світового поширення опери. Хоча звукотехніка того часу не могла забезпечити ідеальну якість відтворення, технології швидко вдосконалювалися. Оперні співаки, як-от Енріко Карузо та Джеральдін Фаррар (Snowman, 2009), ще в епоху німого кіно знімалися у фільмах, що сприяло популяризації оперного мистецтва.

Також опера часто слугувала засобом надання кінокартині більш інтелектуального характеру. Наприклад, у музичній кінокомедії «Ніч в опері» (1935) брати Граучо та Чіко Маркси пародіювали атмосферу оперного світу. З появою кіно з синхронним звуком опера стала інструментом, за допомогою якого кіноіндустрія могла скористатися популярністю великих оперних виконавців, сформованою завдяки їхній діяльності в театрах.

Архітектурні зміни, що сталися в німецьких оперних театрах після 1945 р., також свідчили про кризу жанру. Нові будівлі набули схожості з кінотеатрами, втративши традиційні ложі — символи соціальної ієрархії. У минулому ложі дозволяли елітам насолоджуватися виставою окремо від простолюдю, перетворюючи відвідування опери на соціальну подію. Кіно змінило цей підхід: у темряві кінозалів глядач зосереджувався на фільмі, а соціальна взаємодія відкладалася до завершення перегляду. Т. Адорно негативно оцінював цей перехід, вбачаючи в кіно прояв «споживацької культури», позбавленої інтелектуального змісту (Adorno, 2009, pp. 265–266).

У XIX ст. оперні театри відображали суспільну стратифікацію: окремі простори для глядачів різних соціальних верств підкреслювали їхній статус. Кінотеатри, навпаки, не мали таких обме-

жень. Поява й поширення «нікелоденів»³ свідчили про демократизацію кіно: низька вартість квитків робила його доступним для всіх. Хоча ціни могли змінюватися залежно від місця у залі чи району міста, вони залишалися несуттєвими порівняно з вартістю опери. Для середнього класу та робітників кіно стало регулярним дозвіллям, адже квиток коштував 10–25 центів, тоді як мінімальна ціна на спектакль у Метрополітен-опера (Нью-Йорк) становила 1,5\$ (Snowman, 2009).

Кіноіндустрія, орієнтована на масове виробництво й прибуток, підтримувала низькі ціни для залучення максимально широкої аудиторії. Опера ж зберігала статусність, залишаючись видом мистецтва, що уособлював соціальну ієрархію. Якщо у барокову епоху оперний театр був центром міського життя, то в 1930-х рр. кіно взяло на себе цю функцію, адаптуючись до умов індустріального суспільства. Воно створювало ілюзію соціальної рівності завдяки масовому споживанню. Кіно стало символом демократизації видовищ у новому індустріальному суспільстві. Тепер глядачі в різних куточках світу могли переглядати ті самі стрічки, маючи лише кінопроектор. Популяризація культури сформувала новий соціокультурний простір, що спочатку викликав спротив інтелектуалів, але згодом став невіддільною частиною культурної пропозиції XX ст. Висока культура й популярна культура почали інтегруватися, стираючи жорсткі соціальні бар'єри. У відповідь багато композиторів почали тяжіти до жанрів, які дозволяли їм розширювати аудиторію.

Таким чином, кіно стало новим різновидом масової культури, який залучив аудиторію опери, але водночас знайшов власний голос і стиль, адаптований до потреб сучасного суспільства.

В останній третині XX ст. в історії кіно й опери почав відбуватись ще більший процес конвергенції, що привів до поширення на екранах творів у жанрі «фільм-опера» (кіноопера, аудіовізуальна опера). Таким чином, кінорежисери почали експериментувати з адаптацією оперного репертуару для великого екрана. К. Станіславська (2016) серед інших виокремлює декілька: «Богема» (1981), «Паяци» (1982), «Травіата» (1983), «Отелло» (1986) Франко Дзеффреллі; «Мадам Баттерфляй» (1974), «Орфей» (1978), «Ріголетто» (1982) Жана-П'єра Поннеля та «Чарівна флейта» (1975) Інгмара Бергмана (с. 234). Паралельно в українському кінематографі також з'явилися спроби адаптації оперного мистецтва до екрана. Радянський фільм-опера «Лючія ді

Ламмермур» (1980) Олега Бійми став унікальним прикладом синтезу опери й кінематографа, зокрема завдяки участі Євгенії Мірошніченко та Анатолія Мокренка. Іншим прикладом є телефільм-опера «Фауст» (1982) Бориса Небієрідзе, який поєднав театральні й кінематографічні засоби вираження.

Попри ці спроби, фільм-опера (кіноопера, аудіовізуальна опера) як жанр мав обмежений вплив, оскільки відсутність живого виконання вокалістів та оркестру робила ці постановки менш виразними. Однак сучасні режисери намагаються подолати ці труднощі. Наприклад, у 2010 р. Каспер Хольтен випустив фільм «Хуан» — модернізовану версію опери Моцарта «Дон Жуан». Використовуючи сучасні технології, динамічний монтаж і кінематографічний підхід, режисер зумів адаптувати оперу до мови кіно. Можливо, майбутнє композитора сучасної опери полягає в тому, щоб стати багатопрофільним митцем, здатним мислити візуальними образами, як кінорежисер, або довіряти свою партитуру режисеру, який зможе розкрити суть музики та тексту через екранні образи.

Цифрові технології та нові засоби комунікації надали опері новий вимір. Прямі трансляції оперних постановок у кінотеатрах із використанням великих екранів і спеціалізованого звуку стали новим форматом сприйняття мистецтва. Глядачі отримали можливість бачити постановку з ракурсів, недоступних у театральній залі, а вартість квитків залишилася на рівні кінотеатрів. Новітні технології відкривають перспективи подальшої інтеграції оперного мистецтва в кінематограф, що може викликати появу нових гібридних жанрів і форм.

Таким чином, попри труднощі адаптації оперного мистецтва до екранного формату, сучасні експерименти демонструють потенціал конвергенції опери та кінематографа, що зумовлено розвитком технологій та змінами в аудіовізуальному сприйнятті глядачів. Подальше дослідження цих процесів дозволяє не лише осмислити їхній культурний вплив, а й окреслити перспективи подальшої еволюції взаємодії двох мистецьких традицій.

Висновки

Оперний жанр спочатку був вузькоспеціалізованим мистецтвом, розрахованим на невелику аудиторію. Перші експерименти з поєднанням музики та драматичного сюжету на сцені не мали ве-

³ Термін «нікелоденон» (nickelodeon) походить від двох слів: «nickel» — монета номіналом у 5 центів та «odeon» — грецькою слово, яке означає театр чи місце для виступів. У кіноісторії це слово використовується для позначення перших невеликих кінотеатрів у США на початку 20-го століття.

ликого успіху, проте згодом опера набула значного розвитку й стала впливовим жанром.

Одним із наслідків кризи опери на початку ХХ ст. стало старіння її аудиторії. Опера залишилася елітарним видовищем, зорієнтованим переважно на старше покоління, що тяжіє до класичних постановок. Відсутність інновацій у репертуарі спричинила стагнацію, яка триває й досі.

У часи, коли розважальний контент став доступнішим і різноманітнішим, опера опинилася в умовах жорсткої конкуренції. Внаслідок цього технологічні досягнення та нові медіа стали невіддільною частиною сучасних постановок. Адаптація опери до потреб широкої аудиторії через кінематограф та мультимедійні технології розглядається як один із перспективних напрямів розвитку жанру. Наукова література наголошує на взаємопроникненні оперного та кінематографічного мистецтва, а також на нових формах існування опери в сучасному медіасередовищі. Формування аудіовізуальних форматів, розрахованих на масове поширення, зокрема трансляції оперних вистав у кінотеатрах, може сприяти залученню ширшої глядацької аудиторії.

Інтерес відомих композиторів популярної музики до оперного мистецтва свідчить про його трансформацію та потенціал до оновлення. Інтеграція попмузики в оперні постановки відкриває нові можливості для створення сучасних спектаклів, що здатні викликати емоційний відгук і відновлювати первинну функцію опери — зворушувати глядачів. Поєднання традиційних сценічних практик із новітніми технологіями дозволяє оперним театрам адаптуватися до вимог сучасної аудиторії та знову стати важливими центрами культурного життя.

Наукова новизна. Вперше предметно та послідовно проаналізовано досвід конвергенції опери та кіно, зокрема те, як кіновиробництво не лише інтегрувало елементи оперної культури, а й адаптувало її до масового споживання, сприяючи демократизації мистецтва.

Сучасні процеси, що супроводжують розвиток опери, свідчать про її динамічну еволюцію та пошук нових засобів художньої виразності. Включення кінематографічних елементів у постановки розширює аудиторію та змінює художню мову жанру. *Подальше дослідження* взаємодії опери й кінематографа, зокрема через призму інноваційних постановчих підходів з використанням VR, AR, AI технологій, є перспективним напрямом наукового аналізу, що дозволить глибше зрозуміти трансформаційні процеси в оперному та кіномистецтвах та їх роль у сучасному культурному середовищі.

Список посилань

- Ізваріна, О. М. (2013). *Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років ХІХ – першої третини ХХ століття: історичний аспект* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Печеранський, І. П. (2023). Конвергенція технологій і творчих рішень під час створення візуального образу в кіноіндустрії: аналіз екосистемних зв'язків. *Культурологічна думка*, 24, 36–45. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-24-2023-2.36-45>
- Станіславська, К. (2016). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Чанг, Ц. (2023). *Вплив китайської театральної культури на національний кінематограф* [Дисертація доктора філософії, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого].
- Юдова-Романова, К. В., Борко, І. М., & Семененко, І. В. (2024). Інваріанти організаційно-економічної бізнес-моделі оперної сцени: історичний дискурс. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 384–391. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308441>
- Abbate, C., & Parker, R. (2012). *A history of opera: The last four hundred years*. Penguin Books.
- Adorno, Th. W. (2009). Introducción a la sociología de la música. Doce lecciones teoricas. In *Disonancias: Introducción a la sociología de la música* (Vol. 14, pp. 169–417). Ediciones Akal.
- Blanning, T. (2011). *El triunfo de la musica: Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad* (L. Martín, Trans.). Acantilado.
- Buhler, J., Neumeyer, D., & Deemer, R. (2010). *Hearing the movies: Music and sound in film history*. Oxford University Press.
- Citron, M. J. (2000). *Opera on screen*. Yale University Press.
- Citron, M. J. (2010). *When opera meets film*. Cambridge University Press.
- Cooke, M. (2008). *A history of film music*. Cambridge University Press.
- Dyer, R. (2012). *In the space of a song: The uses of song in film*. Routledge.
- Fay, L. E. (2000). *Shostakovich: A life*. Oxford University Press.
- Flinn, C. (1992). *Strains of utopia: Gender, nostalgia, and Hollywood film music*. Princeton University Press.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Indiana University Press; BFI Publishing.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2009). *Dialéctica de la ilustración: Fragmentos de filosóficos*. Trotta.

- Kramer, L. (2004). *Opera and modern culture: Wagner and Strauss*. University of California Press.
- Prendergast, R. M. (1992). *Film music: A neglected art: A critical study of music in films*. W.W. Norton.
- Shchitova, S., & Martynyuk Brondzia, V. (2023). Modern Ukrainian opera: Varieties of genres. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 68(1), 57–67. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss1.04>
- Snowman, D. (2009). *The gilded stage: A social history of opera*. Atlantic Books.
- Tambling, J. (1987). *Opera, ideology and film*. Manchester University Press.
- Timm, L. M. (1998). *The soul of cinema: An appreciation of film music*. Simon & Schuster.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Indiana University Press; BFI Publishing [in English].
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2009). *Dialéctica de la ilustración: Fragmentos de filosoficos* [Dialectics of Enlightenment: Fragments of philosophical studies]. Trotta [in Spanish].
- Izvarina, O. M. (2013). *Operne mystetstvo yak fenomen ukrainskoi khudozhnoi kultury 60-kh rokiv XIX – pershoi tretyny XX stolittia: Istorychnyi aspekt* [Opera as the phenomenon of Ukrainian art culture of the 1960s – first third of the 20th century: The historical aspect] [Abstract of DSc Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Kramer, L. (2004). *Opera and modern culture: Wagner and Strauss*. University of California Press [in English].
- Pecheranskyi, I. P. (2023). Konverhentsiia tekhnolohii i tvorchykh rishen pid chas stvorennia vizualnoho obrazu v kinoindustrii: Analiz ekosystemnykh zviazkiv [The convergence of technologies and creative decisions during making visual image in the film industry: Analysis of ecosystem connections]. *The Culturology Ideas*, 24, 36–45. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-24-2023-2.36-45> [in Ukrainian].
- Prendergast, R. M. (1992). *Film music: A neglected art: A critical study of music in films*. W.W. Norton [in English].
- Shchitova, S., & Martynyuk Brondzia, V. (2023). Modern Ukrainian opera: Varieties of genres. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 68(1), 57–67. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss1.04> [in English].
- Snowman, D. (2009). *The gilded stage: A social history of opera*. Atlantic Books [in English].
- Stanislavska, K. (2016). *Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury* [Arts and entertainment forms of contemporary culture]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Tambling, J. (1987). *Opera, ideology and film*. Manchester University Press [in English].
- Timm, L. M. (1998). *The soul of cinema: An appreciation of film music*. Simon & Schuster [in English].
- Yudova-Romanova, K. V., Borko, I. M., & Semenenko, I. V. (2024). Invarianty orhanizatsiino-ekonomichnoi biznes-modeli opernoi stseny: Istorychnyi dyskurs [Invariants of the organisational-economic business model of opera stage: Historical discourse]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 384–391. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308441> [in Ukrainian].
- Abbate, C., & Parker, R. (2012). *A history of opera: The last four hundred years*. Penguin Books [in English].
- Adorno, Th. W. (2009). Introducción a la sociología de la música. Doce lecciones teoricas [Introduction to the sociology of music. Twelve theoretical lessons]. In *Disonancias: Introducción a la sociología de la música* [Dissonances: An Introduction to the Sociology of Music] (Vol. 14, pp. 169–417). Ediciones Akal [in Spanish].
- Blanning, T. (2011). *El triunfo de la musica: Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad* [The triumph of music: Composers, performers, and audiences from 1700 to the present] (L. Martín, Trans.). Acantilado [in Spanish].
- Buhler, J., Neumeyer, D., & Deemer, R. (2010). *Hearing the movies: Music and sound in film history*. Oxford University Press [in English].
- Chanh, Ts. (2023). *Vplyv kytaiskoi teatralnoi kultury na natsionalnyi kinematohraf* [The impact of Chinese theater culture on national cinematography] [Doctoral Dissertation, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television] [in Ukrainian].
- Citron, M. J. (2000). *Opera on screen*. Yale University Press [in English].
- Citron, M. J. (2010). *When opera meets film*. Cambridge University Press [in English].
- Cooke, M. (2008). *A history of film music*. Cambridge University Press [in English].
- Dyer, R. (2012). *In the space of a song: The uses of song in film*. Routledge [in English].
- Fay, L. E. (2000). *Shostakovich: A life*. Oxford University Press [in English].
- Flinn, C. (1992). *Strains of utopia: Gender, nostalgia, and Hollywood film music*. Princeton University Press [in English].

Opera and Cinematograph: Convergence in the Context of Sociocultural Changes

Kateryna Iudova-Romanova^{1*}, Ihor Borko², Iryna Semenenko²,

¹Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

²Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to study the specifics of convergent processes between opera and cinema art, which have been changing under the influence of technological and sociocultural transformations. A comprehensive interdisciplinary approach based on music, theatre and cinema studies methods of analysis makes it possible to reveal interaction mechanisms of these arts and adaptation to the challenges of the time. **Results.** The analysis highlights that the crisis of the opera genre began in the second quarter of the 20th century when opera lost its connection with its traditional audience. This process was driven by composers' aesthetic searches, as they moved away from conventional musical language, creating works that were difficult for the public to perceive. On the other hand, cinema quickly adapted to the needs of industrial society, offering an accessible and comprehensible format of mass art. This study analyses the cultural and social dynamics of this time, particularly the decline in the opera's popularity and changes in the opera theatre architecture. The emergence of sound cinema, which borrowed many elements of opera culture while creating its own artistic language, played a key role in changing the cinema audience. **Scientific novelty.** For the first time, the experience of opera and cinema convergence is objectively and consistently analysed, particularly in terms of how film production not only integrated elements of opera culture but also adapted it to mass consumption, contributing to the democratisation of opera as an art. **Conclusions.** The convergence of opera and cinema has a history marked by transformations in both arts. In the 21st century, opera has a certain potential for renewal through the use of cinematographic technologies, digital platforms and multimedia solutions. A combination of opera art traditions and cinematograph opens up new opportunities for expanding the audience and preserving the artistic significance of the genre in modern cultural space. The obtained results of this research can be used for further studying interdisciplinary processes in music, theatre and cinema arts.

Keywords: opera; cinematograph; convergence; popularisation; audience; artistic transformation

Відомості про авторів

Катерина Юдова-Романова, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-2665-390X, e-mail: iudovakateryna@gmail.com

Ігор Борко, народний артист України, доцент, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-3075-9715, e-mail: borkoigornikol@gmail.com

Ірина Семененко, заслужена артистка України, доцент, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, Україна, ORCID iD: 0009-0003-9649-8623, e-mail: ir.semenenko@gmail.com

Information about the authors

Kateryna Iudova-Romanova^{*}, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-2665-390X, e-mail: iudovakateryna@gmail.com

Ihor Borko, People's Artist of Ukraine, Associate Professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-3075-9715, e-mail: borkoigornikol@gmail.com

Iryna Semenenko, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0009-0003-9649-8623, e-mail: ir.semenenko@gmail.com

^{*}Corresponding author



Музичне прочитання лірики Василя Симоненка в сучасній пісенній творчості

Олена Якимчук

Національна музична академія України ім. П. Чайковського, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — виявити особливості музичного прочитання лірики Василя Симоненка в сучасній пісенній творчості. *Результати дослідження.* Поезія В. Симоненка стала популярною в творчості сучасних музикантів. Найбільшої кількості музичних інтерпретацій серед усієї лірики молодого поета набули «Лебеді материнства» (музика А. Пашкевича, виконавці — Волинський, Черкаський народні хори, Квітка Цісик, Джамала) і «Ти знаєш, що ти — людина?» (музика Віктора Морозова, виконавці — гурти «Смерічка», «Пікардійська терція»; музика Дмитра Кацала, виконавиця Оксана Муха). *Наукова новизна* полягає у вивченні музичних інтерпретацій лірики Василя Симоненка в сучасній пісенній творчості. *Висновки.* Наративи творчості Василя Симоненка актуальні в наш час. Поет порушує глибинні проблеми буття: любові як найвищої цінності, людської гідності й сили духу, моралі й відповідальності за себе, ставлення до матері й рідної землі, сенсу життя й призначення людини. Водночас у його творах яскраво відображені символи української національної ментальності. Це підтверджує зацікавленість музикантів різних поколінь поетичною спадщиною Василя Симоненка. Лірика поета стала джерелом натхнення для багатьох генерацій українців. Водночас з вокально-хоровими творами академічного напрямку увагу привертає перелік пісень у жанрі естрадної музики. З-поміж усієї лірики автора найпопулярнішими серед музикантів стали поетичні візитівки митця — «Лебеді материнства» і «Ти знаєш, що ти — людина?». Вічні теми кохання, свободи, пошуку себе, поваги до Батьківщини нагальні в усі часи. Тому поетичні рядки Василя Симоненка стають літературною основою для інтерпретацій артистів, творчість яких апелює до різних аудиторій. Слухач може доторкнутись до душі «нескореного пророка» у вальсі Б. Весоловського, поп-році Kozak system, соулі Джамали, козацькому марші Т. Компаніченка, народному співі хору імені Г. Верьовки, ліричній сповіді К. Цісик і сестер Тельнюк.

Ключові слова: творчість Василя Симоненка; сучасна пісенна творчість; творчість сестер Тельнюк; творчість Богдана Весоловського; творчість Тараса Компаніченка; творчість Анатолія Пашкевича; творчість Дмитра Кацала

Для цитування

Якимчук, О. (2025). Музичне прочитання лірики Василя Симоненка в сучасній пісенній творчості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 136–144. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334091>

Вступ

Творчість поета, журналіста, учасника українського руху опору, шістдесятника Василя Симоненка (1935–1963) є невід’ємною частиною української культури. Доробок поета став дзеркалом доби шістдесятництва — періоду боротьби за національну ідентичність у контексті тоталітарної радянської системи. Твори митця сповнені актуальними для всіх поколінь ідеями свободи, гуманізму,

духовності. Водночас у них глибоко закарбовані символи української національної ментальності, свідченням чого є пильна увага музикантів різних генерацій до лірики В. Симоненка. Зразками вокальної мініатюри стали романси Ю. Іщенка, П. Майбороди, Ю. Мейтуса; хорові твори створили Л. Дичко, А. Чекаль, Я. Цегляр. Увагу привертає перелік пісень у жанрі популярної естрадної музики. Їхня різноманітна стильова палітра дає змогу охопити велику слухацьку аудиторію, актуалізую-

чи основні смисли терпкого слова митця. З-поміж усієї лірики автора найпопулярнішими серед музикантів стали його поетичні візитівки — «Лебеді материнства» і «Ти знаєш, що ти — людина?». У них закладені незаперечні істини про материнську та любов до рідної землі, людську гідність та цінність життя. Особливо гострого звучання вони набувають у контексті сучасних подій. Про сенси слова «нескореного пророка» в сучасній пісенній творчості йтиметься в цій статті.

Аналіз попередніх досліджень. Творчість В. Симоненка стала об'єктом багатьох літературознавчих досліджень. Філософське осмислення діяльності шістдесятників здійснила О. Пахльовська (2000). Л. Тарнашинська (2010) в історико-літературному та поетикальному аспектах презентує творчість поета. Публікації Н. Романової (2011, 2014) присвячені поетичній та публіцистичній діяльності В. Симоненка. Українська пісенна культура є об'єктом музикознавчих досліджень. Серед публікацій останніх років назвемо статтю О. Зосім (2022), яка концептуалізує дефініцію «традиційна естрадна пісня» в контексті сучасного музичного естрадознавства. О. Сапожнік (2024) вивчає тлумачення та жанрово-стильові конотації сучасної популярної естрадної музики. Авторка характеризує жанрові різновиди, стильові особливості побутування українського пласта сучасної популярної музики. У. Конвалюк (2018) формує типологію творчих особистостей української пісенної естради. Х. Охітва (2024) презентує українську естрадну пісню Галичини 1930–1980-х років.

Традиційними в українському музикознавстві є дослідження творчості композиторів на лірику українських поетів. У полі зору науковців переважно перебуває хорова та камерно-вокальна музика. Так, аналіз музичних інтерпретацій поезії Т. Шевченка представлено в публікаціях Д. Василік (2014), П. Турянського (2022), Б. Фільц (2014). Музичну франкіану вивчають Л. Кияновська (2012), О. Німилович (2017). Особливості прочитання композиторами поетичного слова Лесі Українки досліджують У. Граб (2024), Д. Василік (2019), Л. Ластовецька (2018), Т. Прокопович (2023). Взаємодію поезії та музики в солоспівах на слова Л. Костенко розглядають О. Німилович (2015), О. Якимчук (2023). Т. Задорожна і Б. Водяний (2024) презентують форми української академічної пісні на прикладі камерно-вокальної творчості композиторів ХХ ст. У публікації автори серед інших опусів аналізують вокальну баладу Ю. Мейтуса «Земле моя» на слова В. Симоненка. Жанрово-стильове різноманіття музичних інтерпретацій сучасних співаків поезії українських класиків розглянула В. Падалко (2024).

Отже, представлена стаття знаходиться в контексті вітчизняних досліджень музичних інтерпретацій поетичного слова. У ній йтиметься про оспівані версії лірики В. Симоненка як форми музичної рецепції його поетичної спадщини.

Мета статті — визначити особливості музичного прочитання лірики Василя Симоненка в сучасній пісенній творчості.

Результати дослідження

8 січня 2025 р. Василю Андрійовичу Симоненку виповнилося б 90 років, натомість йому назавжди залишилось 28. Є. Сверстюк (1999) слушно наголосив на тому, що Василь Симоненко належить до тих людей, чий біографії треба вивчати як частку історії України. Доля поета була непростю: часи сталінських репресій, жахи війни, неможливі умови існування. Випробування не позбавили його щедрості душі, усмішки. Не зважаючи на надто коротке життя, ім'я В. Симоненка ствердилось як символ українського шістдесятництва. Після смерті поета його образ ще більше закарбувався в свідомості українців, «наводячи страх на номенклатурну верхівку, яка завжди панічно боялась правдивого й чесного слова» (Тарнашинська, 2010, с. 102).

Дослідники, вивчаючи феномен шістдесятництва, до якого належав В. Симоненко, надавали йому різні смислові наповнення: «філософія бунту» (Пахльовська, 2000), підкреслюючи філософський характер явища; «метафора, ім'я, дім» (Гундорова, 2004), що об'єднує одразу онтологічний (дім), персоналістський (ім'я), семантичний (метафора) аспект феномена.

Подібно до інших представників цієї епохи для поетів-шістдесятників постала проблема вибору і внутрішньої свободи.

Писати В. Симоненко почав у студентські роки. За його життя було видано лише збірку лірики «Тиша і грім» (1962) та казку для дітей «Цар Плаксій та Лоскотон». Назва першої книги є концептуальною, вона декларує принцип контрастів, що є однією із провідних ознак творчості В. Симоненка. Вірші поета коригувались перед тим, як їх допускали до друку. На початку 1960-х років популярними стали самвидавні збірки поета. Вони започаткували рух опору 1960 – 70-х років.

У творчості В. Симоненка яскраво помітна ствердна громадянська позиція, що вирізняє його з-поміж інших шістдесятників. Лірика В. Симоненка гучна, смілива, нефальшива. Поет називає речі своїми іменами, без зайвих прикрас. Збірки Симоненкових поезій його друзі видавали вже по

його смерті. У 1960-х роках світ побачили «Земне тяжіння» (1964), «Вино з троянд» (1965), «Берег чекань» (Нью-Йорк, 1965). Наступні — через п'ятнадцять років — «Лебеді материнства» (1981), том вибраних поезій (1984), книжки для дітей, які розкрили феномен В. Симоненка в контексті українського культурного простору. Самі представники когорти шістдесятників досі намагаються збагнути його феномен.

Про принциповість В. Симоненка красномовно свідчать слова Є. Сверстюка; «... з ним не можна було сперечатися — він не висловлював квапливих напівдумок, він про все подумав і там, де інші багато й неясно балакають, — мовчав. Уся наша втіха, що цей його стиль відбився в тому, що він залишив нам» (Сверстюк, 1999, с. 444).

За гостротою слова Л. Тарнашинська (2010) порівнює В. Симоненка з його земляком — Т. Шевченком. За спостереженнями дослідниці, В. Симоненко подібно до Кобзаря став глашатаєм моральних цінностей у період зламу свідомості, пошуку художньо-естетичних засобів виразності. Він добре відчував потреби свого часу і своїх сучасників (с. 123). Тому іноді в рядках В. Симоненка відчувається потреба «докричатися», «догукатися» до пересічного читача. Відповіддю на утиски й заборони влади з'явився голос молодого поета. Він відчутний, зокрема, в поезії «Травневий акорд», що звучить як віртуальний діалог зі слухачем. Почування поета спрямовані на пересічного читача-громадянина, що стало для автора одним із основних постулатів творчості.

Основними темами поета стали:

- людина та її свобода — питання свободи вибору, унікальності особистості, її права на самовираження;

- філософсько-екзистенційні теми — роздуми про сенс життя, призначення людини, відповідальність за власні вчинки;

- природа та краса світу, що є натхненням для творчості й повсякденних справ, вона часто постає символом гармонії, чистоти й свободи;

- звернення до української історії, культури, фольклору з наміром відродити національну свідомість читачів. Його твори часто перетворювались на маніфести захисту української мови та культури.

Поезія В. Симоненка стала популярною в творчості сучасних музикантів. Умовно її можна поділити на три категорії. До першої належать твори композиторів академічного напрямку (Леся Дичко, Ю. Іщенко, П. Майборода, Ю. Мейтус); до другої — представників естрадної музики (Оксана Муха, Джамала, гурти Піккардійська терція, Kozak system, Spiv brativ); третю складають інтер-

претації авторів і виконавців оспіваної поезії (Галина і Леся Тельнюк).

Незважаючи на те, що твори апелюють до різних слухацьких аудиторій, об'єднує їх те, що вони посилюють актуальність творчості В. Симоненка — заклик до свободи, ідентичності, духовної незалежності. Найчастіше виконавці обирають поезії ліричного або філософсько-екзистенційного характеру. Так, найпопулярнішими для оспівування стали «Лебеді материнства» і «Ти знаєш, що ти — людина?».

Надбання академічного напрямку може скласти окреме дослідження. У цій публікації сконцентруємо увагу на музичних прочитаннях представників сучасної пісенної творчості.

Однією з перших музичних інтерпретацій поезії В. Симоненка стала пісня Богдана Веселовського «Я із надій буду човен» (1967) на поезію «Море радості» (1962) у виконанні Антіна Дербіша. У поезії «Море радості» відчутна не сама радість, а бентежне очікування на неї. Настрій ліричного героя на межі щастя й смутку, сумнівів і сподівань, мрій про кохання. Сьогодні поезія набуває нових сенсів. Багатьом, кого розлучила війна, співзвучні рядки про надію, сподівань на краще, на майбутнє разом з коханою людиною. У Б. Веселовського та А. Дербіша човен став символом еміграції до Північної Америки. Музика суголосна поетичному змісту. Солоспів написаний в одному з улюблених жанрів композитора — вальсі. З-поміж тим ми не відчуваємо в ньому граціозності й кружляння. Натомість, мелодія, загорнута в оксамитовий баритон А. Дербіша, навіює сум.

Авторська версія сучасного гурту iNEBO має іншу інтонаційну модель. Човен, який музиканти винесли в назву твору, є символом надії. Це артикульовано в музиці: легкий ритм, прозора фактура супроводу, дублювання мелодії в октавний унісон додає поезії В. Симоненка оптимізму, віри в здійснення мрій.

Філософсько-ліричний настрій випромінює в поезії «Ну скажи, хіба не фантастично?», яка знайшла прихильників серед українських музикантів. Юрій Пересунько поклав її на музику, створивши пісню «Ти і я», яку наприкінці 1980-х років виконав Назарій Яремчук з вокально-інструментальним ансамблем «Смерічка». Назва «Ти і я» підкреслює прагнення людей бути разом, незважаючи на всі труднощі. Вона окрилена філософським порівнянням поета «ти і я — це вічне, як і небо», що надає почуттям ліричного героя масштабності, окриленості.

Неперевершений голос співака посилює особливий шарм симоненкових рядків. Виконання її

Н. Яремчуком сповнене емоційністю та щирістю. Артист проникливо озвучує сенси поезії, що робить її близькою та зрозумілою кожному слухачеві.

Майже тридцять років поспіль вокально-інструментальну версію лірики В. Симоненка представив гурт Kozak System під назвою «Не моя». Вона увійшла до третього студійного альбому музикантів (2018) з однойменною назвою. В око впадає інший семантичний контекст, закладений у назві — неможливість бути разом, відчуження. У власній інтерпретації музиканти поєднують різні стильові риси. Характерні для року гітарні рифи, ритм ударних, електрогітара та бас створюють енергійну основу. Бандура додає національного колориту та автентичності. Порівняно з виконанням Н. Яремчука, поезія В. Симоненка у версії Kozak System набуває рішучішого та енергійнішого звучання.

«Задивляюсь у твої зіниці» (1962) є однією з найкращих патріотичних поезій. У ньому висловлена глибока любов до України, ніжна, щира, водночас сповнена болю через її страждання. Цей твір належить до найяскравіших зразків української лірики, що підносить тему Батьківщини до сакрального рівня. Поет ідентифікує себе з Україною, підкреслює свою національну приналежність. У читача складається враження, що з ним говорить сама Україна, сповнена почуття власної гідності. У поетичних рядках постає динамічний, місткий, персоніфікований образ України. Він набуває характеру шевченкового сакрального опікування, піднесений до рівня святині. В. Симоненко ототожнює країну з матір'ю, які в символах (земля, Україна, мати, жінка) архетипу «Жінка / земля» стоять у синонімічному ряду. Ще однією характерною рисою поезії є поєднання ствердного проголошення морально-етичних постулатів і камерного ліричного настрою, що передає синівську любов, яка є проявом кордоцентричності як характерної ознаки українського народу.

Тарас Компаніченко поклав поезію «Задивляюсь у твої зіниці» на музику, надаючи їй нового звучання. Ліричні рядки В. Симоненка зазвучали в жанрі козацького маршу у виконанні «Хорей козацької». Музиканти поєднали кобзарську традицію з епічним звучанням, підкреслюючи глибину й патріотичний тон поезії. Тембри автентичних інструментів надають Симоненковому слову національного колориту. У звучанні немає зайвих прикрас — кожна лексема наповнена змістом. У такій манері виконання відчутна атмосфера козацької доби та її відлуння в сьогоденні подіях. Виконання «Хорей козацької» — це своєрідне патріотичне послання, музичний маніфест любові до України, що перетворився на гімн нескореного

українського духу. Поєднання української поезії ХХ ст. та історичного музичного стилю створює місток між минулим і сучасністю, що дає змогу слухачам різних поколінь відчувати значущість слів В. Симоненка.

Найбільшої кількості музичних інтерпретацій серед усієї лірики молодого поета набули «Лебеді материнства» і «Ти знаєш, що ти — людина?».

Суголосною «Задивляюсь у твої зіниці» є поезія «Лебеді материнства». У ній яскраво звучать мотиви материнської та любові до Батьківщини. Ця національна метафора містить знак чистоти: лебедя (як символу вірності) й образ материнства (як символу материнської любові й жертвності).

Найбільшої популярності зазнала інтерпретація поезії Анатолієм Пашкевичем, чий хоровий твір з однойменною назвою увійшов до репертуару багатьох професійних та аматорських колективів. Серед них Черкаський та Волинський народні хори, Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки, Національна заслужена капела бандуристів України імені Георгія Майбороди, ансамбль «Дарничанка», чоловіча хорова капела «Бистринь» (Івано-Франківськ).

У виконанні народних хорів партитура набуває особливого звучання та глибини. Великий склад колективу додає урочистості, посилює патріотичний і материнський мотиви твору. Початок (жіночі голоси) нагадує колискову, сповнену материнською ніжністю. Подальший вступ чоловічих партій створює ефект розгортання життєвого шляху (вироснеш ти, сину, вирушиш в дорогу... будуть тебе кликати у сади зелені хлопців чорночубих диво-наречені).

Іншого забарвлення набувають рядки «Лебеді материнства» в солоспівах Квітки Цісик та Джамали.

«Лебеді материнства» є однією з найвідоміших пісень у репертуарі Квітки Цісик. Тембр її колоратурного сопрано надає звучанню особливого шарму та краси. Його легкість дає змогу співачці передати найтонші нюанси почуттів.

Джамала пропонує зворушливу камерну версію, яка звучить одночасно ніжно й болісно. Як і в інших її виконаннях, помітне особисте ставлення співачки до поетичного тексту. Придихальна манера голосу (іноді пошепки) посилює ефект довірливої розмови матері з сином. Мінімальний супровід створює камерну атмосферу, де голос стає основним носієм емоційного наповнення. Характерний для співачки соул робить її виконання незвичним, відмінним від традиційних хорових версій.

Обидві артистки поставились до оригіналу з великою повагою. Їхні інтерпретації стали спові-

дями, в яких кожна мати може впізнати себе. Квітка Цісик презентує класичний варіант виконання. Джамала відійшла від традиційності, замінивши її на легкий джазовий стиль.

У 1980-ті роки пісня А. Пашкевича набула популярності серед українських емігрантів. Окрім Квітки Цісик, записи твору здійснили гурти «Ватра» (1980, Онтаріо, Канада), «Нове покоління» (1988), «Коломия» (1983, альбом «Пісня ночі» Hutsul Recordings, Канада), дует Darka&Slavko (Darka Konopada, Slavko Halatyn, 1987).

Поезія В. Симоненка «Ти знаєш, що ти — людина?» є одним із найбільш відомих і важливих творів, що порушує глибокі філософські питання про цінність людського життя, унікальність кожної особистості. Вона стала справжньою візитівкою поета. Основна її ідея полягає у ствердженні цінності людського життя. Поет наголошує, що кожна людина неповторна, її емоції, досвід є важливими, а життя потрібно прожити гідно, наповнюючи його любов'ю й добром. Таким був сам В. Симоненко — щирим, відвертим, сповненим життєвої енергії, «струменем оголеної правди і невідкупної честі» (Сверстюк, 1999, с. 444).

У часи номенклатури поезія прозвучала як гімн людині, неповторності її красі й стала справжнім маніфестом проти лещат панівної ідеології. Підкреслюючи основну ідею самодостатності кожної людини, автор застосовує прийом рефрену, повністю повторюючи першу строфу наприкінці поезії.

На музику її поклав Віктор Морозов і заспівав у супроводі легендарного вокально-інструментального ансамблю «Смерічка» (1984). Його виконання щире й невимушене, у стилі ВІА 1980-х років, адже учасники колективу — молоді люди, сповнені енергії життя. У власній інтерпретації В. Морозов демонструє позитивне ставлення до життя, людини.

Не менш цікавим у музичному плані виявилось аранжування цієї мелодії Володимиром Якимцем — керівником та учасником львівської вокальної формации «Пікардійська терція». Ансамблеве вокальне чоловіче виконання дає змогу не лише мелодичного сприйняття музичного матеріалу, а і його гармонічного наповнення. Відтак слова поета стають ще виразнішими, бринять на оголеній струні.

Іншою вокальною версією поезії стала пісня Дмитра Кацала у виконанні Оксани Мухи. Вона є частиною проєкту, який презентує сучасні музичні інтерпретації української поезії. Д. Кацал, відомий як керівник хорової капели «Дударик», популяризує українську музику та поезію, створюючи нові аранжування та співпрацюючи з різними виконавцями. Філософську думку В. Симонен-

ка композитор загорнув у шати легкої естрадно-академічної манери. В інструментальному супроводі музикант поєднав тембри академічних (скрипка, альт, віолончель) та естрадних (електрогітара, ударні, бас) інструментів, створивши легкий та яскравий звуковий ландшафт. З-поміж інших виконавців традиційної популярної пісні (типологія У. Конвалюк (2018)). О. Муха вирізняється відвертістю, справжністю почуттів. Її голос завжди полонить серця слухачів. Як і в інших виконаннях, у цьому немає зайвих прикрас, вокальних ефектів — співачка концентрується на семантиці поетичного тексту та щирості почуттів. Манера виконання в нижній текстурі вокальної партії подібна на речитацію, натомість у верхній співачка демонструє силу та енергію голосу.

У всіх згаданих вище виконаннях галичан (В. Морозов — Пікардійська терція, Д. Кацал — О. Муха) помітною стає спільна риса. Музиканти розкривають основну ідею поезії В. Симоненка з позиції сучасної людини демократичного суспільства, яка цінує свободу. Їхні інтерпретації життєрадісні, щирі, відверті, доволі ритмічні, у них артисти демонструють внутрішню свободу.

Артем Пивоваров, гурт Spiv brativ створили власні музичні версії на поезію В. Симоненка в сучасній музичній стилістиці, додавши відеоконтент, що робить творчість поета привабливою для юнацької та молодіжної слухачької аудиторії.

Галину і Леся Тельнюк називають останнім бастионом високої поезії та музики в просторі сучасної української пісні. Їм цікаві тексти українських класиків. Так, у 2021 р. Галина і Леся Тельнюк здійснили великий проєкт до 30-річчя України «Тельнюк: Наш Шевченко», виконавши його майже з тридцятьма оркестрами в Україні та за кордоном. Проєкт на поезію В. Стуса «Стусове коло» є частиною їхньої місії — збереження та популяризації української культури через мистецтво. У переліку авторів озвученої ними поезії Богдан-Ігор Антонич, Леся Українка, Павло Тичина, Олена Теліга, Сергій Жадан, Оксана Забужко, Станіслав Тельнюк. Серед шістдесятників співачки обирають поезії Миколи Вінграновського, Ліни Костенко, Василя Симоненка, Василя Стуса. Кожен солоспів є чудовою авторською музичною інтерпретацією високої поезії шістдесятників.

Суголосною ліриці В. Симоненка стала пісня у виконанні Лесі та Галини Тельнюк «Ображайся на мене як хочеш» (музика Лесі Тельнюк) — глибоко емоційна та прониклива сповідь про кохання, яке не згасає попри біль, образи чи нерозуміння. Вона має жанрові ознаки романсу, в якому поєднуються почуття суму й радості героїні. Як і в більшості власних пісень, Л. Тельнюк використовує

фортепіанний супровід, який виконує сама. Артистка завжди дуже тонко передає інтонацію голосів вокального дуєту, посилюючи семантику поетичного тексту. Камерність виконання обумовила увагу співачок до деталей та нюансів. Вони позначені насамперед у динамічних, ритмічних і тембральних характеристиках. М'яке звучання голосів встановлює емоційний зв'язок між артистками та слухачем.

Сестри Тельнюк залучають аудиторію до глибшого осмислення поезії через музику. У піснях на лірику українських поетів вони звертаються до тем боротьби, любові до рідної землі, духовної незламності — усе, що є надзвичайно важливим у сучасному українському контексті. Їхня творчість є містком, що прокладає зв'язок між поколіннями.

Висновки

Наративи творчості В. Симоненка актуальні в наш час. Поет порушує глибинні проблеми буття: любові як найвищої цінності, людської гідності й сили духу, моралі й відповідальності за себе, ставлення до матері й рідної землі, сенсу життя й призначення людини. Його лірика стала джерелом натхнення для багатьох генерацій українців. Свідченням цього є пісенна творчість сучасних музикантів. Вічні теми кохання, свободи, пошуку себе, поваги до Батьківщини важливі для всіх поколінь. Тому поетичні рядки стають літературною основою для інтерпретацій артистів, творчість яких апелює до різних аудиторій. Слухач може доторкнутися до душі «нескореного пророка» у вальсі Б. Весоловського, поп-році Kozak system, соулі Джамали, козацькому марші Т. Компаніченка, народному співі хору імені Г. Верьови, ліричній сповіді К. Цісик і сестер Тельнюк.

Наукова новизна полягає у вивченні музичних інтерпретацій лірики Василя Симоненка в сучасній пісенній творчості.

Перспективним напрямом подальших наукових досліджень може бути вивчення музичних інтерпретацій інших поетів-шістдесятників у сучасній академічній, популярній українській музиці.

Список посилань

- Василик, Д. (2014). Хорові твори Богдани Фільц на слова Тараса Шевченка. *Молодь і ринок*, 10(117), 112–116.
- Василик, Д. (2019). Інтонаційні особливості прочитання поезій Лесі Українки в хорових творах Миколи Ластовецького. *Молодь і ринок*, 8(175), 120–123. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.179420>

- Граб, У. Б. (2024). Особливості інтерпретації поетичного тексту у вокальному циклі Івана Вовка «Сім струн» на слова Лесі Українки. *Українська музика*, 2(49), 38–49. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-2-49-5>
- Гундорова, Т. (2004). Шістдесятництво: метафора, ім'я, дім. В М. Коцюбинська, *Мої обрії* (Т. 1, с. 4–10). Дух і літера.
- Задорожна, Т. А., & Водяний, Б. О. (2024). Метажанрові концепти української академічної пісні в зразках камерно-вокальної творчості композиторів другої половини ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 27(2), 268–280. <https://doi.org/10.33287/222459>
- Зосім, О. Л. (2022). Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 153–158. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262266>
- Кияновська, Л. (2012). Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, 21, 377–388.
- Конвалюк, У. (2018). Типологія творчих особистостей української пісенної естради. *Українська музика*, 2(28), 76–82.
- Ластовецька, Л. (2018). Хоровий цикл Миколи Ластовецького «Мелодії смутку і надій» на слова Лесі Українки. *Українська музика*, 1(27), 59–68.
- Німілович, О. (2015). Синтез поезії і музики в солоспівах Богдани Фільц на вірші Ліни Костенко з вокального циклу «Калина міряє коралі». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 15, 116–123.
- Німілович, О. (2017). Слово Івана Франка в музичному трактуванні Богдани Фільц. *Молодь і ринок*, 2, 114–120.
- Охитва, Х. М. (2024). *Українська естрадна пісня Галичини 1930–1980-х років як засіб творення національної ідентичності* [Автореферат дисертації доктора філософії, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Падалко, В. (2024). До питання вивчення літератури про музичну інтерпретацію поезій українських класиків у творчості естрадних виконавців. *Вісник Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 316–320. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308418>
- Пахльовська, О. (2000). Українські шістдесятники: філософія бунту. *Сучасність*, 4, 65–84.
- Прокопович, Т. Ю. (2023). "Contra spem spero" Лесі Українки в композиторському прочитанні Михайла Довганича та Миколи Ластовецького. *Музичне мистецтво і культура*, 37, 281–292. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-20>

- Романова, Н. (2011). Концепти «сонце» і «серце» у поезії Василя Симоненка. *Літературознавчі студії*, 5, 122–128.
- Романова, Н. (2014). Публіцистика Василя Симоненка. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*, 1(73), 267–271.
- Сапожнік, О. В. (2024). Сучасна популярна естрадна музика в Україні: до питання дефініції та жанрово-стильових конотацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 327–332. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302095>
- Сверстюк, Є. (1999). Симоненко – ідея. В В. Андрієвська & Р. Лиша (Упоряд.), *На святі надій* (с. 443–447). Наша віра.
- Тарнашинська, Л. (2010). *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти)*. Смолоскип.
- Турянський, П. (2022). Поезія Тараса Шевченка у вокальній творчості українських композиторів. *Молодь і ринок*, 3–4(201–202), 153–158. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.260014>
- Фільц, Б. (2014). Особливості розкриття поезії Тараса Шевченка в творчості українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі*, 3(47), 20–30. *Researches of the Fine Arts*
- Якимчук, О. М. (2023). Духовна аура Ліни Костенко у вокальних циклах сучасних українських композиторів. В *Cultural and artistic practices: World and Ukrainian context* (с. 595–612). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-27>
- Padalko, V. (2023). Genre-style diversity of interpretations of Ukrainian classics' poetry in musical art. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 332–336.
- Konvaliuk, U. (2018). Typolohiia tvorchykh osobystostei ukrainskoi pisennoi estrady [Typology of creative personalities of Ukrainian pop songs art]. *Ukrainian Music*, 2(28), 76–82 [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2012). Muzychne prochyttannia poezii Franka u vymirakh suchasnoi estetyky (na prykladi tvorchosti lvivskykh kompozytoriv) [Musical reading of Franko's poetry in the dimensions of modern aesthetics (on the example of the work of Lviv composers)]. *Ukraine: Cultural Heritage, National Identity, Statehood*, 21, 377–388 [in Ukrainian].
- Lastovetska, L. (2018). Khorovi tsykl Mykoly Lastovetskoho "Melodii smutku i nadii" na slova Lesi Ukrainky [Analysis of the Mykola Lastovetskyi's choral cycle "Melodies of sadness and hope" on the words by Lesia Ukrainka]. *Ukrainian Music*, 1(27), 59–68 [in Ukrainian].
- Nimylovych, O. (2015). Syntez poezii i muzyky v solospivakh Bohdany Filts na virshi Liny Kostenko z vokalnogo tsyklu "Kalyna miriaie koral" [Synthesis of poetry and music in the solos of Bohdana Filts on the verses of Lina Kostenko from the vocal cycle "Kalyna miriaie koral"]. *Ukrainian Art Studies: Materials, Research, Recencies*, 15, 116–123 [in Ukrainian].
- Nimylovych, O. (2017). Slovo Ivana Franka v muzychnomu traktuvanni Bohdany Filts [The word of Ivan Franko in the musical interpretation by Bohdana Filts]. *Youth & Market*, 2, 114–120 [in Ukrainian].
- Okhitva, Kh. M. (2024). *Ukrainska estradna pisnia Halychyny 1930–1980-kh rokiv yak zasib tvorennia natsionalnoi identychnosti* [Ukrainian pop song in Galicia in the 1930s–1980s as a means of national identity creating] [Abstract of DSc Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Padalko, V. (2023). Genre-style diversity of interpretations of Ukrainian classics' poetry in musical art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 332–336 [in English].
- Padalko, V. (2024). Do pyttannia vyvchennia literatury pro muzychnu interpretatsiiu poezii ukrainskykh klasykiv u tvorchosti estradnykh vykonavtsiv [To the issues of sources study on the musical interpretation of Ukrainian classics poetry in the works of pop performers]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 316–320. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308418> [in Ukrainian].
- Pakhlovsk, O. (2000). Ukrainski shistdesiatnyky: Filosofiia buntu [Ukrainian Sixtiers: Philosophy of Revolt]. *Suchasnist*, 4, 65–84 [in Ukrainian].
- Prokopovych, T. Yu. (2023). "Contra spem spero" Lesi Ukrainky v kompozytorskomu prochyttanni Mykhaila Dovhanycha ta Mykoly Lastovetskoho [Contra Spem Spero by Lesia Ukrainka in artistic interpretation by

- Mykhailo Dovhanych and Mykola Lastovetskyi]. *Music Art and Culture*, 37, 281–292. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-20> [in Ukrainian].
- Romanova, N. (2011). Kontsepty "sontse" i "sertse" u poezii Vasylia Symonenka [The concepts of "sun" and "heart" in the poetry of Vasyl Symonenko]. *Literary Studies*, 5, 122–128 [in Ukrainian].
- Romanova, N. (2014). Publitsystyka Vasylia Symonenka [Publicism by Vasyl Symonenko]. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal. Philological Sciences*, 1(73), 267–271 [in Ukrainian].
- Sapozhnik, O. V. (2024). Suchasna populiarna estradna muzyka v Ukraini: Do pytannia definitsii ta zhanrovo-stylovykh konotatsii [Modern popular estrada music in Ukraine: On the issue of definition and genre and stylistic connotations]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 327–332. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302095> [in Ukrainian].
- Sverstiuk, Ye. (1999). Symonenko – ideia [Symonenko – an idea]. In V. Andriievska & R. Lysha (Comps.), *Na sviati nadii* [On the holiday of hopes] (pp. 443–447). Nasha vira [in Ukrainian].
- Tarnashynska, L. (2010). *Ukrainske shistdesiatnytstvo: Profili na tli pokolinnia (istoryko-literaturnyi ta poetykalnyi aspekty)* [Ukrainian shistdesiatnytstvo: Profiles against the background of a generation (historical, literary and poetic aspects)]. Smoloskyp [in Ukrainian].
- Turianskyi, P. (2022). Poeziia Tarasa Shevchenka u vokalnii tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv [Taras Shevchenko's poetry in the vocal creative heritage of Ukrainian composers]. *Youth & Market*, 3–4 (201–202), 153–158. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.260014> [in Ukrainian].
- Vasylyk, D. (2014). Khorovi tvory Bohdany Filts na slova Tarasa Shevchenka [Choral compositions of Bohdana Filts in the words of Taras Shevchenko]. *Youth & Market*, 10(117), 112–116 [in Ukrainian].
- Vasylyk, D. (2019). Intonatsiini osoblyvosti prochyttannia poezii Lesi Ukrainky v khorovykh tvorakh Mykoly Lastovetskoho [Intonation features of reading of poetries of Lesia Ukrayinka in choral works of Mykola Lastovetskyi]. *Youth & Market*, 8(175), 120–123. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.179420> [in Ukrainian].
- Yakymchuk, O. M. (2023). Dukhovna aura Liny Kostenko u vokalnykh tsyklakh suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Lina Kostenko's spiritual aura in the vocal cycles of modern Ukrainian composers]. In *Cultural and artistic practices: World and Ukrainian context* (pp. 595–612). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-27> [in Ukrainian].
- Zadorozhna, T. A., & Vodiani, B. O. (2024). Metazhanrovi kontsepty ukrainskoi akademichnoi pisni v zrazkakh kamerno-vokalnoi tvorchosti kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia [Meta-genre concepts of Ukrainian academic song in samples of chamber-vocal works by composers of the second half of the XX century]. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 27(2), 268–280. <https://doi.org/10.33287/222459> [in Ukrainian].
- Zosim, O. L. (2022). Tradytiina estradna pisnia: Kontseptualizatsiia poniattia [Traditional pop song: Conceptualization of the concept]. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 2, 153–158. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262266> [in Ukrainian].

Musical Interpretation of Vasyl Symonenko's Lyrics in Modern Song Creativity

Olena Yakymchuk

National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Abstract. The aim of the article is to determine peculiarities of the musical interpretation of Vasyl Symonenko's lyrics in modern song creativity. **Results.** V. Symonenko's poetry has become popular in the works of nowadays musicians. Among all the lyrics of the young poet, the greatest number of musical interpretations are received by *Swans of Motherhood* (music by A. Pashkevych, performers — Volyn and Cherkasy folk choirs, Kvitka Tsisyk, Jamala) and *Do You Know that You are a Human Being?* (music by Viktor Morozov, performers — bands "Smerichka", "Piccardian Tertia"; music by Dmytro Katsal, performer — Oksana Mukha). **The scientific novelty** grounds on studying musical interpretations of Vasyl Symonenko's lyrics in modern songwriting. **Conclusions.** The narratives of Vasyl Symonenko's creativity are relevant in our time. The poet raises profound issues of existence: love as the highest value, human dignity and strength of spirit, morality and responsibility for oneself,

attitude to the mother and Motherland, meaning of life and human destiny. At the same time, his poems vividly reflect the symbols of the Ukrainian national mentality. This confirms the interest of musicians of different generations in the poetic heritage of Vasyl Symonenko. The poet's lyrics has become a source of inspiration for many generations of Ukrainians. Along with the vocal and choral works of the academic direction, the list of songs in the genre of pop music attracts attention. Among all of the author's lyrics, *Swans of Motherhood* and *Do You Know that You are a Human Being?* have become the most popular among musicians. The eternal themes of love, freedom, self-discovery and respect for the Motherland are relevant at all times. Therefore, the poetic lines of Vasyl Symonenko have become the literary basis for interpretations of artists whose creative work appeals to different audiences. The listener can touch the soul of the "unconquered prophet" in B. Vesolovskyi's waltz, Kozak system's pop-rock, Jamala's soul, T. Kompanichenko's Cossack march, folk singing of H. Verovka's Choir, and the lyrical confession of K. Tsisyk and Telniuk sisters.

Keywords: Vasyl Symonenko's creativity; modern song creativity; creative work of Telniuk sisters; creative work of Bohdan Vesolovskyi; creative work of Taras Kompanichenko; creative work of Anatolii Pashkevych; creative work of Dmytro Katsal

Відомості про автора

Олена Якимчук, кандидатка мистецтвознавства, доцентка; Національна музична академія України ім. П. Чайковського, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-2276-6061; e-mail: mirigol@ukr.net

Information about the author

Olena Yakymchuk, PhD in Art Studies, Associate Professor, National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-2276-6061; e-mail: mirigol@ukr.net





Штучний інтелект у фешн-дизайні: міфи й реальність практики застосування

Ірина Гардабхадзе

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Метою статті є аналіз потенційних можливостей тандема «дизайнер — штучний інтелект» для пошуку креативних дизайнерських рішень сучасного одягу та впливу цього потенціалу на трансформацію індустрії моди в сталу екологічну екосистему. Результати дослідження.* Проаналізовано особливості функціонування тандема «дизайнер — штучний інтелект» на етапах життєвого циклу фешн-виробів. Для пошуку концепцій дизайнерських рішень обрано підхід, що ґрунтується на синтезі мистецтв. Розкрито можливості тандема «дизайнер — Ideogram» у генерації креативних дизайнерських рішень. Визначено чинники впливу тандема на аспекти сталості індустрії моди. Розглянуто приклади міфів та реальності застосування штучного інтелекту (ШІ) у сфері індустрії моди. Схарактеризовано підхід до диференціації реальних можливостей технологій ШІ від перевищених очікувань та міфів про функціональність ШІ. *Наукова новизна* дослідження полягає в адаптації методики проєктування виробів сучасного одягу для застосування тандема «дизайнер — ШІ» з використанням синтезу мистецтв. Вперше схарактеризовано ролі тандема «дизайнер — ШІ» в процесах трансформації сталості індустрії моди. *Висновки.* Результати пошуку дизайнерських рішень на основі тандема «дизайнер — ШІ» з використанням синтезу мистецтв показали ефективність застосування нейромережі Ideogram у тандемі з дизайнером для генерації образів у процесі пошуку креативних дизайнерських рішень. Аналіз напрямів впливу тандема «дизайнер — ШІ» на аспекти сталості індустрії моди підтвердив його значний гомеостатичний потенціал. *Практичне застосування* результатів дослідження полягає в можливості їх використання для генерації креативних дизайнерських рішень моделей сучасного одягу. *Подальші напрями досліджень* можуть бути спрямовані на вивчення особливостей застосування у сфері індустрії моди агентів штучного інтелекту, заснованих на алгоритмах Генеративних Змагальних Мереж. *Ключові слова:* синтез мистецтв; тандем «дизайнер — штучний інтелект»; генерація зображень; аспекти сталості; міфи та реальність можливостей

Для цитування

Гардабхадзе, І. (2025). Штучний інтелект у фешн-дизайні: міфи й реальність практики застосування. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 145–157. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334133>

Вступ

Початок нового тисячоліття внаслідок несприятливого поєднання природних та антропогенних катаклізмів ознаменувався ризиком порушення сталості розвитку суспільства. Розуміння важливості подолання цієї глобальної проблеми втілювалося в програмі досягнення Цілей Сталого Розвитку (SDG) (United Nations, 2015).

Особливий вплив на сталий розвиток суспільства здійснює індустрія моди, яка гомеостатично

впливає на соціум внаслідок маніфестації соціального статусу особистості та задоволення потреби людей у самовираженні засобами костюма. Водночас індустрія моди лідирує у споживанні ресурсів та забрудненні навколишнього середовища, що висуває до неї підвищені вимоги до зниження негативного впливу на суспільний розвиток (Centobelli et al., 2022, Chakraborty et al., 2020).

Революційний вплив на фешн-індустрію здійснив штучний інтелект (ШІ), реалізуючи нові функції та розгортаючи горизонти її впливу на сус-

пільство (Бойко, та ін., 2024; Hardabkhadze et al., 2023; Gazzola et al., 2024; Rinaldi & Bandinelli, 2017). Позитивна практика відповідального використання алгоритмів ШІ в безпечному, етичному та транспарентному цифровому середовищі сприяє підвищенню ефективності функціонування підприємств індустрії моди та є потужним засобом акселерації досягнення SDG.

Однак у результаті вибухового характеру розвитку ШІ в комбінації з доступністю застосувань його функціональні можливості випереджають застосування заходів контролю за його коректним, безпечним та відповідальним використанням.

Незважаючи на приклади успішної реалізації технологій ШІ, в індустрії моди залишається актуальним перехід від завищених очікувань та міфологізації можливостей ШІ до підтвердженої реальності сталої практики їх використання в усіх ланках життєвого циклу виробів.

Аналіз попередніх досліджень вказує на безліч прикладів ефективного використання ШІ, що формують позитивний досвід і підтверджують реальність перспектив його застосування для вирішення проблем індустрії моди. У відповідь на проблеми трансформації фешн-індустрії в сталу екосистему особливого значення набуває ефективне застосування ШІ в завданнях розробки, виробництва, реалізації та замикання життєвого циклу фешн-продукції. У статті В. Шах та С. Агарвала (Shah & Agarwal, 2024) показано, як технологічні інновації застосування штучного інтелекту революціонізують бізнес-процеси індустрії моди та сприяють підвищенню естетичних властивостей фешн-виробів.

Результати дослідження Лео Рамоса та ін. (Ramos et al., 2023) підтверджують реальність використання нейронних мереж як головного елемента інтеграції ШІ з процесами індустрії моди. Ще одна проблема в досягненні цілей сталого розвитку (SDG) в індустрії моди виникає через поширену думку, що вироби одягу сталої моди поступаються в актуальності та дотриманні останніх трендів моделям швидкої та ультрашвидкої моди. ШІ виступає як компенсатор цих проблем, беручи участь як у розробці виробів відповідно до тенденцій моди, так і в ефективному просуванні моделей сталої моди на фешн-ринок (Silva & Bonetti, 2021).

Реальність здатності генеративних алгоритмів ШІ забезпечити моделям одягу сталої моди відповідність останнім тенденціям підтверджується в роботі З. Чакраборті. Дослідження описує прогнозування перспективних елементів дизайну на основі даних, які зібрані з показів на Тижнях моди в Нью-Йорку (Chakraborty et al., 2020). Ці

дані ШІ використовує для відповідності сталої моди поточним тенденціям, що усуває розрив між сталістю та ринковою релевантністю екологічної моди (Ramos et al., 2023). Взаємодія ШІ з тенденціями моди поєднує технології з креативністю, що стимулює інновації та надає свіжості сприйняття дизайнерським рішенням. Дизайн одягу за допомогою штучного інтелекту перетворюється з проєктного інструмента на корисного помічника у творчому процесі фешн-проєктування ("Artificial intelligence in fashion", n.d.).

Попри безліч прикладів ефективного застосування ШІ, що формують позитивний досвід, важливо визнати обмеження його застосування. Це проблеми значного обсягу даних для ефективного навчання нейронних мереж, а також витрати на впровадження технологій ШІ (Ramos et al., 2023).

Водночас зі зростанням складності та функціональності успішних реалізацій ШІ зростає актуальність контролю за коректним, відповідальним та безпечним використанням цієї технології. Це створює соціально-моральні проблеми, які гальмують розвиток та ставлять під сумнів безпеку використання алгоритмів ШІ. Однією з таких проблем є завищена оцінка функціональності технологій ШІ, що породжує міфологізацію його можливостей. На відміну від реальності, міфи про можливості ШІ призводять до некоректного застосування його алгоритмів, що знижує ефективність проєктів і формує негативний досвід використання таких технологій.

У науковій періодиці не вистачає рекомендацій до застосування алгоритмів ШІ з прив'язкою до конкретних проблем та проєктів. Це актуалізує дослідження особливостей його практичного застосування. Особливий інтерес викликає розмежування реальних практик застосування штучного інтелекту й завищених очікувань, які пов'язані з міфологізацією його можливостей. Також актуальним є визначення потенціалу реальних можливостей впливу ШІ на трансформаційні процеси індустрії моди.

Для переходу від завищених очікувань та міфологізації можливостей ШІ до успішної практики використання слід сформулювати підхід до оцінки поточного стану можливостей конкретних алгоритмів ШІ. Цю оцінку доцільно порівняти з вимогами процесів усіх ланок життєвого циклу фешн-виробів.

Відомо, що сервіси на основі тандема «дизайнер — штучний інтелект» спрямовані на ефективну інтеграцію креативних ініціатив дизайнера зі здібностями ШІ до обробки великих даних (Hardabkhadze, 2023). Проте залишається актуаль-

ним аналіз позитивного досвіду та опис подробиць організації цих сервісів на практиці.

Метою статті є аналіз потенційних можливостей тандема «дизайнер — штучний інтелект» для пошуку креативних дизайнерських рішень сучасного одягу та впливу результатів тандема на акселерацію трансформації індустрії моди в сталу екологічну екосистему. Оцінка реального потенціалу синтезу креативності й керівних здібностей дизайнера з можливостями ШІ створить наочний приклад розмежування завищених очікувань та міфів функціональності ШІ й реальних можливостей його використання в індустрії моди.

Результати дослідження

Генеративний ШІ в індустрії моди асоціюється з передовим фронтом технологічних досягнень. Проте швидкий розвиток та успіхи застосування штучного інтелекту у фешн-дизайні, маркетингу, віртуальному просторі метавсесвіту та інших ланках життєвого циклу моделей одягу стали причиною міфологізації або навіть містифікації його можливостей.

Для оцінки потенційних можливостей використання тандема «дизайнер — ШІ» в індустрії моди доцільно проаналізувати особливості функціонування тандема на етапах життєвого циклу фешн-виробів. У цьому дослідженні для аналізу обрано початковий етап розробки дизайну моделей — генерацію дизайнерських рішень.

Аналіз доцільно розбити на три етапи. На першому етапі здійснюється аналіз можливостей генерації образів креативних дизайнерських рішень алгоритмами ШІ. На другому етапі оцінюється вплив ШІ на аспекти сталості індустрії моди. Третій етап присвячено підходу до диференціації успішних практик від завищених очікувань та міфів.

Аналіз можливостей генерації штучним інтелектом креативних дизайнерських рішень у рамках тандема «дизайнер — ШІ». Взаємодія фешн-дизайнера зі штучним інтелектом відбувається за типом моделі блекбоксингу, коли на вхід системи надходить інформація та інструкції, а на виході створюється результат, який не відображає внутрішніх операцій з обробки інформації. Тому в процесі взаємодії дизайнер повинен пристосовуватися до особливостей функціонування ШІ, а ШІ адаптується до завдань та стилю керівництва процесами з боку дизайнера.

Для генерації образів дизайнерських рішень на основі взаємодії дизайнера зі штучним інтелектом обрано синтез мистецтв як процес створення цілісного художнього образу з новими властивостями. «Традиційно синтез мистецтв вважається

вершиною творчого формування зразків оточення сучасного світу» (Чернявський та ін., 2012). Результати синтезу мистецтв повертають людину в простір традицій та правдивості матеріального світовідчуття з його гуманістичними ідеалами, ніби заповнюючи емоційний вакуум, що створюється в атмосфері взаємодії зі штучним інтелектом.

У контексті створення креативного образу моделей одягу інноваційний підхід «дизайнер — ШІ» на основі синтезу мистецтв забезпечує переваги в швидкості генерації образів, їх варіативності, художності та свіжості сприйняття ідей. Застосування систем ШІ, здатних генерувати зображення на основі тексту, революціонізує процеси генерації та розробки концепції в дизайні одягу. Ці передові системи ШІ на основі вхідних ключових слів швидко візуалізують ідеї зі свідомості дизайнера в концепції креативних дизайнерських рішень (Enjellina et al., 2023; Lyu et al., 2022; Zhang & Liu, 2024). Оскільки ця функціональність дозволяє дизайнерам швидко набувати досвіду цифрового експериментування внаслідок візуалізації складних ідей та завдань дизайну одягу (Enjellina et al., 2023), існує нагальна потреба в емпіричному дослідженні особливостей практичного використання генераторів «текст — зображення».

На цьому рівні розвитку існує безліч алгоритмів ШІ, здатних кодувати, обробляти, генерувати та аналізувати зображення. Для вибору конкретного засобу досліджено зразки нейромереж, які є у відкритому доступі (Таблиця 1). З розглянутих нейромереж для аналізу за критеріями доступності, простоти використання та популярності обрано StyleGAN2, Midjourney та Ideogram. Результати порівняльного аналізу представлені в Таблиці 2.

За результатами аналізу для генерації скетчів моделей сучасного одягу на основі критерію доступності/результативності обрана проста у використанні нейромережа Ideogram (*Ideogram 2.0 AI generator*, n.d.). У таблиці 2 її параметри виділено курсивом. До недоліків цієї програми належить слабка керованість креативного процесу генерації зображень.

Для досягнення бажаних результатів генерації доводиться підбирати та коригувати текст інструкцій («prompts», або промтів у термінах Ideogram), що служать для генерації бажаного образу, для зміни або виправлення невдалих моментів у зображеннях після сеансу генерації. Цей процес має ітеративний характер, збіжність якого до позитивного результату залежить від правильно сформульованих вказівок для управління процесом генерації Ideogram.

Таблиця 1

Огляд та коротка характеристика доступних нейромереж для генерації та обробки зображень

Архітектура Generative Adversarial Networks (GANs) включає дві нейромережі — генератор і дискримінатор, які навчаються незалежно		
1	StyleGAN	Моделі від NVIDIA є вдосконаленими версіями GAN та дозволяють генерувати високоякісні зображення з можливістю управління стилем
2	StyleGAN2	
3	DALL-E	Моделі розробки OpenAI можуть створювати зображення з текстових описів, що показують видатні результати в генерації візуального контенту за заданими текстовими підказками
4	DALL-E 2:	
5	Midjourney	Сучасний сервіс генерації зображень, який дозволяє створювати високоякісні зображення на основі текстових підказок та оперативно застосовується в різних творчих галузях
6	Ideogram	Нейромережа для створення високоякісних зображень, часто заснованих на текстових описах. Фокусується на стилізованій генерації. Дозволяє реалізовувати складні візуальні ефекти та покращувати візуалізацію на основі концептуальних ідей
7	Stable Diffusion	Потужний інструмент для генерації зображень, який дозволяє створювати чудові візуальні матеріали за допомогою текстових підказок

Таблиця 2

Порівняльний аналіз функцій нейромереж для генерації зображень

Параметри	Модель нейромережі		
	StyleGAN2	Midjourney	Ideogram
Тип генерації	GAN. Розроблена для створення високоякісних зображень на основі заданих стилів і може бути налаштована на створення конкретних категорій об'єктів, включаючи одяг. Навчається на даних користувача, щоб адаптувати стиль під свої потреби	Хмарний сервіс призначений для швидкого створення візуального контенту на основі текстового опису, включаючи художні та модні зображення. Може створювати скетчі та художні інтерпретації запропонованих ідей	Генерація зображень за текстовими запитами. Може створювати скетчі та художні інтерпретації запропонованих ідей. Може працювати з концептуальними ідеями, які потребують точної інтерпретації
Якість зображень	Висока якість та реалістичність зображень. Підходить для проекту, де важливий деталізований та якісний візуальний контент.	Висока якість зображень. Художній рівень елементів. Підходить для створення візуально привабливих концептів.	Висока якість зображень, яка залежить від деталізації інструкцій та конкретного завдання.
Гнучкість та контроль	Контролює багато аспектів генерованих зображень, включаючи стилізацію. Вимагає наявності навичок програмування та роботи з даними. Для досягнення результатів необхідно навчити модель на кастомізованих даних.	Легко змінюються параметри текстових підказок. Слабкий контроль за конкретними аспектами зображень. Можливість додаткової модифікації.	Достатній рівень контролю за інтерпретацією текстових підказок. Що краща структура запиту, то точніші результати, що може бути корисним для складних завдань.
Навчання та технічні навички	Потрібні власні дані та знання галузі машинного навчання для налаштування та навчання моделі нейромережі.	Не потребує технічних навичок. Потрібне розуміння роботи з текстовими підказками в Discord.	Потребує мінімальних технічних навичок. Підходить для швидкого створення зображень.
Підсумок	Унікальні зображення, технічні навички, наявність даних для навчання нейромережі	Швидка генерація з мінімальними зусиллями	Швидка генерація з мінімальними зусиллями, точна інтерпретація текстових підказок з акцентом на деталізацію та стиль

Для генерації креативних дизайнерських рішень у формі скетчів моделей сучасного одягу використана модифікація методики створення дизайн-продукту (Hardabkhadze et al., 2023). Модифікована методика представлена послідовністю п'яти кроків:

- формулювання характеристик образу першоджерела
- визначення елементів-носіїв тенденцій моди;
- генерація віртуального образу моделі нейромережею Ideogram на основі інструкції, складеної з характеристик першоджерела та носія тенденцій моди
- на цьому етапі інструкція для генерації скетчів формується з характеристик першоджерела та носія тенденцій моди. Ideogram оброблює інструкції та генерує початкові скетчі моделей;

– результати генерації оцінюються та коригуються дизайнером з допомогою додаткових інструкцій.

– у результаті ітераційного процесу регенерації скетчів Ideogram візуалізує варіанти результатів синтезу у двовимірних ескізах:

– здійснюється селекція, комбінування та редагування найбільш успішних реалізацій з допомогою цифрового дизайн-інструментарію.

- матеріалізація у готових моделях колекції;
- експериментальна перевірка результатів проєктування на моделях.

Результати експериментальної перевірки ефективності використання нейромережі Ideogram у тандемі «дизайнер — ШІ» надані у Таблиці 3.

Таблиця 3

Приклад формування креативних дизайнерських рішень з використанням нейромережі Ideogram

Крок 1. Формулювання характеристик образу першоджерела

Тип першоджерела	Образ першоджерела
Густав Клімт. The Tree of Life, Stoclet Frieze, 1909 Джерело: (eburodunum, 2021)	Дивись Рис. 1

Крок 2. Формулювання характеристик носія тенденцій моди

Тип носія тенденцій моди	Образ носія тенденцій моди
Моделі — прототипи Chanel Haute Couture Fall-Winter 2024/2025 Джерело: ("Chanel Haute Couture осінь-зима 2024/2025", б.д.)	Дивись Рис. 2

Крок 3. Генерація зображень моделей тандемом «Дизайнер — Ideogram»

Крок 3.1. Початковий етап генерації креативних дизайнерських рішень на основі синтезу мистецтв із використанням тандема «дизайнер — штучний інтелект»

Інструкція, яку дизайнер надає агенту ШІ для генерації зображень	Скетчі моделей
Скетчі моделей за мотивами колекції високої моди у стилі Chanel WS 2024/2025. Ескіз сучасного костюма зі складними візерунками та фактурами, твід, невеликі об'єми. Одна фігура зображена з видом спереду, а друга — з видом ззаду. На подіумі фігури на повний зріст. Сукня має спідницю до коліна прямого або звуженого силуету та пальто середньої довжини прямого або звуженого силуету. У моделях повинні відображатися елементи картини Густава Клімта «Дерево життя».	Дивись Рис. 3

Крок 3.2. Проміжний етап генерації креативних дизайнерських рішень на основі синтезу мистецтв із використанням тандема «дизайнер — штучний інтелект»

Інструкція, яку дизайнер надає агенту ШІ для генерації зображень	Скетчі моделей
Ескіз сучасного жіночого костюма зі складними візерунками й фактурами в стилі Chanel WS 2024/2025. Костюм має дуже вузьку, довжиною до коліна, спідницю прямого крою та жакет середньої довжини прямого силуету, занижений до талії. Деталі сукні та декоративне оздоблення боків і країв одягу асоціюються з декоративними елементами й пластикою округлих ліній картини Густава Клімта «Дерево життя» 1909 р.	Дивись Рис. 4

Крок 3.3. Кінцевий етап генерації креативних дизайнерських рішень на основі синтезу мистецтв із використанням тандема «дизайнер — штучний інтелект»

Інструкція, яку дизайнер надає агенту ШІ для генерації зображень	Скетчі моделей
Ескіз колекції високої моди в стилі Chanel WS 2024/2025. Жіноча фігура на подіумі у фас і на повний зріст на білому тлі. Ескіз — сучасний жіночий костюм зі складними візерунками та фактурами, твйд, невеликі об'єми, елементи рослинного орнаменту та пластика округлих ліній картини Густава Клімта «Дерево життя». Костюм має дуже вузьку спідницю довжиною до коліна, прямий крій без розширення до низу та прямокутний широкий піджак без талії. Кишені та декоративне оздоблення боків і країв костюма асоціюються з елементами рослинного орнаменту та пластиком заокруглених ліній картини Густава Клімта «Дерево життя».	Дивись Рис. 5

Для прикладу використання тандема обрано картину Густава Клімта «Дерево життя» (Рис. 1) та моделі колекції Шанель (Рис. 2).

Творчість Густава Клімта є характерним прикладом модернізму з його пластиком ліній, витками орнаментів та рослинною тематикою. Образ носія тенденцій моди в стилі Шанель характеризується суворістю прямокутних деталей членувань. Перед тандемом поставлено складне завдання: результати синтезу повинні знайти прийнятний компроміс між цими суперечливими характеристиками й водночас досягти високої художньої виразності та свіжості сприйняття. Результати початкового етапу генерації креативних дизайнерських рішень на основі синтезу мистецтв з використанням тандема «дизайнер — штучний інтелект» показано на Рис. 3. Проміжний результат — на Рис. 4, а кінцевий результат — на Рис. 5.

На початковому етапі генерації була спроба відобразити двофігурну композицію моделі, але

від неї довелося відмовитися, оскільки весь час мережа Ideogram відображала різні моделі в різних ракурсах. Елементи стилю Коко Шанель та картини Густава Клімта «Дерева життя» на першому етапі відображені неявно.

На проміжному етапі в інструкції задано однофігурну композицію. Риси стилю Шанель виражені нечітко, а елементи картини Клімта з композиційних рішень моделей перемістилися в тло, що свідчить про помилкову інтерпретацію інструкцій нейронною мережею.

На кінцевому етапі вдалося чіткіше відобразити з'єднання характерних рис стилю Шанель та картини Клімта. Суворість ліній прямокутних членувань поєднується з пластиком ліній та рослинними елементами декору на деталях костюма. Моделі вирізняються елегантною практичністю в комбінації з універсальною функціональністю, жіночністю та ошатністю, що збігається з характерними особливостями стилю Шанель.

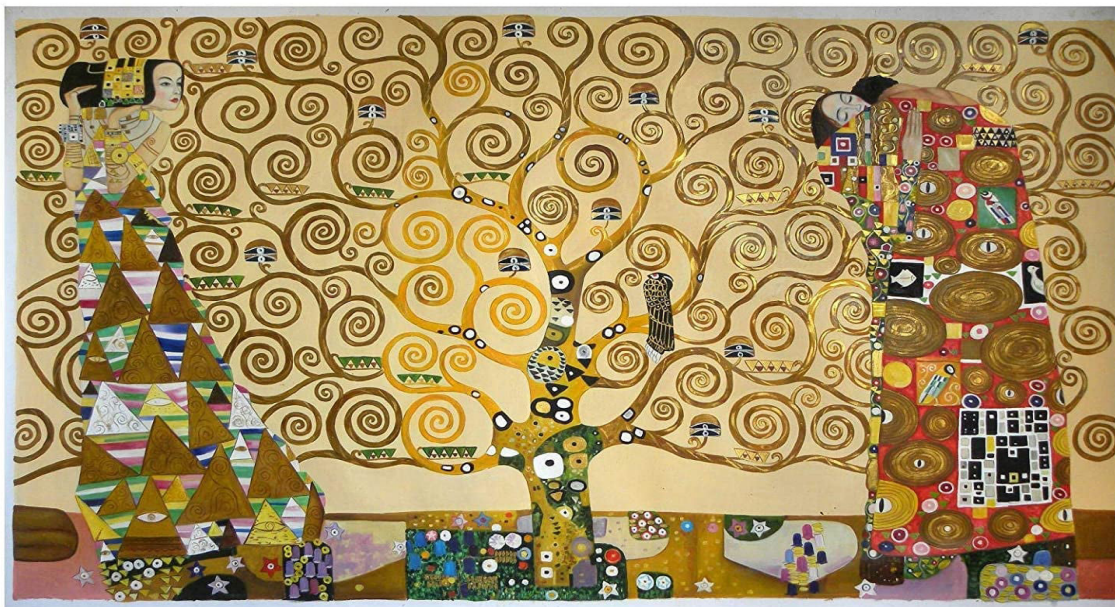


Рис. 1. Образ першоджерела. Густав Клімт. The Tree of Life, Stoclet Frieze, 1909 Джерело: (eburodunum, 2021)

Характерні риси картини Густава Клімта відображаються в моделях пластиною ліній, колірною гамою, текстурою матеріалу та декоративними елементами орнаменту, подібними до рослинної текстури кори дерева.

Ескізи позначаються свіжістю сприйняття, яка досягнута внаслідок використання нейромережі.

У процесі генерації відмічено недоліки роботи нейромережі — її нездатність точно виконувати інструкції, які описують задум дизайнера. У процесі взаємодії фешн-дизайнера зі штучним інтелектом дизайнеру доводиться вгадувати, які формулювання елементів інструкцій нейромережа відпрацюватиме адекватно, а які буде ігнорувати чи спотворювати. Це може призвести до повільної збіжності ітераційного процесу пошуку дизайнерських рішень до задуму дизайнера.

Результати генерації тандемом образів моделей можуть бути імпортовані в програмне забезпечення для створення 3D-моделей або як основи для розробки 2D-патернів та для створення цифрових моделей одягу.

У результаті проведеного аналізу практик використання тандема «дизайнер — ШІ» та

тестування можливостей нейромережі можна з упевненістю вважати, що тандем є ефективним інструментом для пошуку креативних дизайнерських рішень. Попри недоліки керованості тандем «дизайнер — Ideogram» здатний забезпечити дизайнера багатим візуальним матеріалом для використання на наступних етапах фешн-проєкту.

Аналогічні результати були отримані для системи ШІ Midjourney (Zhang & Liu, 2024), що підтверджує висновки цього дослідження, зроблені на основі тестування тандема «дизайнер — Ideogram».

Аналіз шляхів впливу тандема «дизайнер — ШІ» на аспекти сталості індустрії моди. Один із чинників впливу тандема «дизайнер — ШІ» на сталий розвиток моди полягає в використанні технологій для створення модульного одягу. Модульний одяг та модульна мода стають популярними як стратегії сталого дизайну, оскільки дозволяють через комбінацію окремих модулів продовжити життєвий цикл виробів. Це може революціонізувати бізнес-моделі в індустрії моди. (Zhang et al., 2024).



Рис. 2. Образ носія тенденцій моди. Моделі-прототипи з колекції Chanel Haute Couture Fall-Winter 2024/2025.
Джерело: ("Chanel Haute Couture осінь-зима 2024/2025", б.д.)



Рис. 3. Результати начального етапу генерації креативних дизайнерських рішень на основі синтезу мистецтв із використанням тандема «дизайнер — штучний інтелект»



Рис. 4. Проміжний результат пошуку креативних дизайнерських рішень на основі синтезу мистецтв із використанням тандема «дизайнер — штучний інтелект»

Ще одна перспектива впливу тандема на процеси досягнення сталості полягає в його застосуванні щодо організації розподіленого керування процесами підприємницьких соціотехнічних екосистем. Організацію соціотехнічної платформи для підприємницької екосистеми можна реалізувати з використанням смартагентів ШІ у формі тандема «дизайнер — смартагент ШІ» для

модерації дій незалежних гравців (Hardabkhadze, 2023).

До потенційно перспективних напрямів упровадження тандема належить його здатність фільтрувати та накопичувати навчальну інформацію та дані для навчання генеративного ШІ. Для виховання лояльного до людини антропоцентрованого ШІ на основі певних навчальних



Рис. 5. Кінцевий результат пошуку креативних дизайнерських рішень на основі синтезу мистецтв із використанням тандема «дизайнер — штучний інтелект»

матеріалів доцільно використати саме тандем «дизайнер — ШІ».

Результати аналізу розглянутих вище успішних практик та потенціальних ролей тандема у сфері індустрії моди підтверджують, що тандем «дизайнер-ШІ» має значний потенціал впливу на її сталість. Упровадження в процеси індустрії моди тандема «дизайнер — ШІ» здатні змінити процеси, бізнес-моделі й культуру споживання виробів та послуг фешн-ринку у бік раціональної побудови гардероба, що сприяє досягненню індустрією Цілей Сталого Розвитку.

Успішні практики тандема «дизайнер — ШІ» та завищені очікування можливостей штучного інтелекту. Швидкий розвиток та ефективність систем ШІ призвели до освоєння його функціональності в кожному зі складників індустрії моди. Ці алгоритми представляють приклади успішних практик, з яких складається реальність можливостей використання ШІ в індустрії моди.

Однак швидкий розвиток інформаційних технологій призвів до перетворення уявлень про функціональність штучного інтелекту на міфотворчі наративи. Технології, які схильні до ейфорії від успіхів, характеризуються завищеними очікуваннями та перебільшеним баченням функціоналу.

Оскільки практика використання тандема «дизайнер — ШІ» для синтезу креативних дизайнерських рішень довела свою ефективність,

тандем «дизайнер — ШІ» представляє реальність ефективного застосування ШІ. Генератор образів моделей на основі перетворення тексту на зображення на базі ШІ значно прискорює процес формування ідей у дизайні одягу, швидко перетворюючи початкові ідеї в концепції дизайну (Zhang & Liu, 2024). Попри те, що генерація зображень на основі ШІ має явні переваги перед створенням образів моделей традиційними методами, зображення, створені на базі ШІ генераторів «текст — зображення», мають технічні обмеження для використання у проєктах дизайну одягу (Zhang & Liu, 2024). Розглянутий раніше приклад використання тандема «дизайнер — Ideogram» підтверджує необхідність творчого керівництва дизайнера ітеративним процесом генерації зображень.

Отже, уявлення про те, що ШІ може самостійно успішно створювати концепції дизайнерських рішень у вигляді скетчів або цифрових образів, є міфом про його можливості.

Перспективні технології, які перебувають на стадії ейфорії хайп-циклу Гартнера, ще повинні довести свою ефективність у конкретних проєктах. За даними Гартнера генеративний ШІ у 2025 р. пройшов пік завищених очікувань, але ажітаж навколо нього ще триває (Бойко, та ін., 2024; Alvarez, 2024).

Технології, які швидко досягли вершини завищених очікувань, є кандидатами перетворення на міфи. Перетворення їх на міфи супроводжу-

ється швидким розчаруванням, і після певного перебування їх на дні можливостей без видимого прогресу про них незабаром забувають.

На перетині міфів і реальності виникають побоювання, що ШІ може виявитися розумнішим за людину і згодом перехопить ініціативу щодо управління цивілізацією. Хоча реальність заспокоює тим, що сьогодні ШІ залишається під контролем, але лишається ймовірною втрата його лояльності до людини. Така ситуація вже непокоїть деяких дослідників на тлі ультрашвидкої еволюції можливостей ШІ (Lu et al., 2024). Реальною є небезпека створення синтетичними медіа новин з неправдивою інформацією (фейкових новин) або створення зловмисниками дипфейків, які порушують гідність особистості.

Ризики, пов'язані з освоєнням ролі зловмисників «поганими» агентами ШІ, поки що залишаються міфами. Проте на перетині міфів і реальності виникає ситуація, яка вимагає постійної пильності в дослідженнях безпеки та цілепокладання ШІ.

Таким чином, на цьому етапі розвитку технологій ШІ пропонує значні можливості для покращення ефективності та креативності у фешн-проектах, але поки що представляє лише універсальний та гнучкий інструмент, який найкраще працює в тандемі з людським креативом та інтуїцією. Він не має цілеспрямованої ініціативи, яка б могла вплинути на передбачуваність його поведінки.

Висновки

Статтю присвячено аналізу потенційних можливостей застосування алгоритмів штучного інтелекту в тандемі з дизайнером для вирішення проблем індустрії моди та диференціації потенціалу ШІ від перебільшених очікувань функціональності. Для оцінки потенційних можливостей використання алгоритмів ШІ в індустрії моди обрано тандем «дизайнер — ШІ» як перспективну форму організації їх взаємодії. Визначено можливості генерації образів креативних дизайнерських рішень алгоритмами ШІ. У ролі агента ШІ для тандема «дизайнер — ШІ» обрано нейромережу Ideogram,

Проведено оцінку впливу тандема на аспекти сталості індустрії моди. Схарактеризовано підхід до диференціації реальних можливостей технологій ШІ від перевищених очікувань та міфів про функціональність ШІ. В основу підходу покладено аналіз успішних практик застосування ШІ в поєднанні з прогнозуванням перспективності технологій хайп-циклу Гартнера.

Результати експериментальної перевірки функціонування тандема показали його ефективність для пошуку креативних дизайнерських рішень.

Аналіз шляхів впливу тандема «дизайнер — ШІ» на аспекти сталості індустрії моди підтвердив його значний гомеостатичний потенціал. Упровадження в процеси індустрії моди тандема «дизайнер — ШІ» на основі генеративних алгоритмів змінили культуру споживання виробів та послуг фешн-ринку в бік раціональної побудови гардероба, що сприяє досягненню індустрією Цілей Сталого Розвитку.

Показано, що уявлення про те, що ШІ може самостійно успішно проєктувати концепції дизайнерських рішень, є міфом про його можливості. Реальністю є можливість генераторів зображень на основі ШІ отримати реалістичні зображення високої якості на задану тему. Але без коригування дизайнером результатів генерації отримані зображення не будуть відповідати вимогам фешн-дизайну до проєктування одягу.

Аналіз інших міфів про функціональність ШІ у сфері дизайну показав, що на цьому етапі розвитку технологій ШІ пропонує значні можливості для підвищення ефективності проєктування фешн-виробів, але представляє лише універсальний інструмент, який найкраще працює в тандемі з людським креативом та інтуїцією.

Наукова новизна дослідження полягає в роботі модифікації методики проєктування виробів сучасного одягу, адаптованої до застосування тандема «дизайнер — штучний інтелект» з використанням синтезу мистецтв. Викладено рекомендації до вибору агента штучного інтелекту для участі в тандемі. Вперше схарактеризовано ролі тандема «дизайнер — ШІ» та «дизайнер — агент ШІ» в процесах трансформації сталості індустрії моди.

Практичне застосування результатів досліджень полягає в можливості їх використання для генерації дизайнерських рішень, що вирізняються креативністю та свіжістю сприйняття, зберігаючи високі художньо-естетичні показники.

До *обмежень дослідження* належить розгляд застосування тандема «дизайнер — ШІ» тільки на етапі генерації креативних дизайнерських рішень. До недоліків роботи слід віднести стислий аналіз можливостей нейромереж та генеративних алгоритмів створення зображень.

Подальші напрями досліджень потенціалу штучного інтелекту в процесах індустрії моди можуть бути спрямовані на вивчення особливостей застосування агентів штучного інтелекту, заснованих на алгоритмах Генеративних Змагальних Мереж.

Список посилань

Бойко, Л., Бойко, О., & Гардабхадзе, І. (2024). Генеративний штучний інтелект у трансформації креативних

- індустрій. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 1(75), 28–34. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-1-4>
- Чернявський, В. Г., Кузнецова, І. О., Кара-Васильєва, Т. В., & Чегусова, З. А. (2012). *Синтез мистецтв*. Національний авіаційний університет.
- Alvarez, G. (2024, October 21). *Gartner Top 10 Strategic Technology Trends for 2025*. Gartner. <https://www.gartner.com/en/articles/top-technology-trends-2025>
- Artificial intelligence in fashion design explained. (n.d.). *Deepwear*. Retrieved November 25, 2024, from <https://deepwear.info/blog/artificial-intelligence-in-fashion-design-explained/>
- 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>
- Chakraborty, S., Hoque, S. M. A., & Kabir, S. M. F. (2020). Predicting fashion trend using runway images: Application of logistic regression in trend forecasting. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 13(3), 376–386. <https://doi.org/10.1080/17543266.2020.1829096>
- Chanel Haute Couture осінь-зима 2024/2025 [Зображення]. (б.д.). *Vogue*. Взято 3 грудня 2024 року з <https://vogue.ua/index.php/collections/chanel-haute-couture-osin-zima-2024-2025-9010.html>
- eburodunum. (2021, October 20). The Tree of Life, Stoclet Frieze. Gustav Klimt. c.1909 [Image]. In *WikiArt*. <https://www.wikiart.org/en/gustav-klimt/the-tree-of-life-stoclet-frieze>
- Enjellina, Beyan, E. V. P., & Rossy, A. G. C. (2023). A review of AI Image Generator: Influences, challenges, and future prospects for architectural field. *Journal of Artificial Intelligence in Architecture*, 2(1), 53–65. <https://doi.org/10.24002/jarina.v2i1.6662>
- Gazzola, O., Grechi, D., Iliashenko, I., & Pezzetti, R. (2024). The evolution of digitainability in the fashion industry: A bibliometric analysis. *Kybernetes*, 53(13), 101–126. <https://doi.org/10.1108/K-05-2024-1385>
- Hardabkhadze, I. (2023). Synthesis of digital and humanitarian technologies in the problems of managing the fashion industry transformation processes. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*, 3, 13(123), 19–33. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2023.281174>
- Hardabkhadze, I., Bereznenko, S., Kyselova, K., Bilotska, L., & Vodzinska, O. (2023). Fashion industry: Exploring the stages of digitalization, innovative potential and prospects of transformation into an environmentally sustainable ecosystem. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*, 1, 13(121), 86–101. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2023.273630>
- Ideogram 2.0 AI generator. *Unleash your creativity with Ideogram's newest AI Text-to-Image Model*. (n.d.). NightCafe Studio. Retrieved November 10, 2024, from <https://creator.nightcafe.studio/ideogram-image-generator>
- Lu, S., Bigoulaeva, I., Sachdeva, R., Madabushi, H. T., & Gurevych, I. (2024, August 11–16). Are emergent abilities in large language models just in-context learning? In *Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics* [Conference proceedings] (Vol. 1, pp. 5098–5139). Association for Computational Linguistics. <https://doi.org/10.18653/v1/2024.acl-long.279>
- Lyu, Y., Wang, X., Lin, R., & Wu, J. (2022). Communication in human–AI co-creation: Perceptual analysis of paintings generated by text-to-image system. *Applied Sciences*, 12(22), Article 11312. <https://doi.org/10.3390/app122211312>
- Ramos, L., Rivas-Echeverría, F., Pérez, A. G., & Casas, E. (2023). Artificial intelligence and sustainability in the fashion industry: A review from 2010 to 2022. *SN Applied Sciences*, 5, Article 387. <https://doi.org/10.1007/s42452-023-05587-2>
- Rinaldi, R., & Bandinelli, R. (2017). Guest editorial. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 10(3), 253. <https://doi.org/10.1080/17543266.2017.1386407>
- Shah, V., & Agarwal, S. (2024). Technology innovation holds the key to victory for the fashion industry's bright future. *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*, 5(5), 613–621. <https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v5.i5.2024.1964>
- Silva, E. S., & Bonetti, F. (2021). Digital humans in fashion: Will consumers interact? *Journal of Retailing and Consumer Services*, 60, Article 102430. <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2020.102430>
- United Nations. (2015, September 25). *Transforming our world: The 2030 Agenda for Sustainable Development* (Resolution A/RES/70/1). United Nations General Assembly. <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N15/291/89/PDF/N1529189.pdf?OpenElement/>
- Zhang, X., Le Normand, A., Yan, S., Wood, J., & Henninger, C. E. (2024). What is modular fashion: Towards a common definition. *Resources, Conservation & Recycling*, 204, Article 107495. <https://doi.org/10.1016/j.resconrec.2024.107495>
- Zhang, Y., & Liu, C. (2024). Unlocking the potential of artificial intelligence in fashion design and e-commerce applications: The case of Midjourney. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research*, 19(1), 654–670. <https://doi.org/10.3390/jtaer19010035>

References

- gartner.com/en/articles/top-technology-trends-2025 [in English].
- Artificial intelligence in fashion design explained. (n.d.). *Deepwear*. Retrieved November 25, 2024, from <https://deepwear.info/blog/artificial-intelligence-in-fashion-design-explained/> [in English].
- Boiko, L., Boiko, O., & Hardabkhadze, I. (2024). Heneratyvnyi shtuchnyi intelekt u transformatsii kreatyvnykh industrii [Generative artificial intelligence in the transformation of creative industries]. *Humanities Science Current Issues*, 1(75), 28–34. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-1-4> [in Ukrainian].
- 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].
- Chakraborty, S., Hoque, S. M. A., & Kabir, S. M. F. (2020). Predicting fashion trend using runway images: Application of logistic regression in trend forecasting. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 13(3), 376–386. <https://doi.org/10.1080/17543266.2020.1829096> [in English].
- Chanel Haute Couture осінь-зима 2024/2025 [Chanel Haute Couture fall-winter 2024/2025] [Image]. (n.d.). *Vogue*. Retrieved December 3, 2024, from <https://vogue.ua/index.php/collections/chanel-haute-couture-osin-zima-2024-2025-9010.html> [in Ukrainian].
- Cherniavskyi, V. H., Kuznetsova, I. O., Kara-Vasyliieva, T. V., & Chehusova, Z. A. (2012). *Syntez mystetstv* [Synthesis of arts]. National Aviation University [in Ukrainian].
- eburodunum. (2021, October 20). The Tree of Life, Stoclet Frieze. Gustav Klimt. c.1909 [Image]. In *WikiArt*. <https://www.wikiart.org/en/gustav-klimt/the-tree-of-life-stoclet-frieze> [in English].
- Enjellina, Beyan, E. V. P., & Rossy, A. G. C. (2023). A review of AI Image Generator: Influences, challenges, and future prospects for architectural field. *Journal of Artificial Intelligence in Architecture*, 2(1), 53–65. <https://doi.org/10.24002/jarina.v2i1.6662> [in English].
- Gazzola, O., Grechi, D., Iliashenko, I., & Pezzetti, R. (2024). The evolution of digitainability in the fashion industry: A bibliometric analysis. *Kybernetes*, 53(13), 101–126. <https://doi.org/10.1108/K-05-2024-1385> [in English].
- Hardabkhadze, I. (2023). Synthesis of digital and humanitarian technologies in the problems of managing the fashion industry transformation processes. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*, 3, 13(123), 19–33. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2023.281174> [in English].
- Hardabkhadze, I., Bereznenko, S., Kyselova, K., Bilotska, L., & Vodzinska, O. (2023). Fashion industry: Exploring the stages of digitalization, innovative potential and prospects of transformation into an environmentally sustainable ecosystem. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*, 1, 13(121), 86–101. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2023.273630> [in English].
- Ideogram 2.0 AI generator: Unleash your creativity with Ideogram's newest AI Text-to-Image Model*. (n.d.). NightCafe Studio. Retrieved November 10, 2024, from <https://creator.nightcafe.studio/ideogram-image-generator> [in English].
- Lu, S., Bigoulaeva, I., Sachdeva, R., Madabushi, H. T., & Gurevych, I. (2024, August 11–16). Are emergent abilities in large language models just in-context learning? In *Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics* [Conference proceedings] (Vol. 1, pp. 5098–5139). Association for Computational Linguistics. <https://doi.org/10.18653/v1/2024.acl-long.279> [in English].
- Lyu, Y., Wang, X., Lin, R., & Wu, J. (2022). Communication in human-AI co-creation: Perceptual analysis of paintings generated by text-to-image system. *Applied Sciences*, 12(22), Article 11312. <https://doi.org/10.3390/app122211312> [in English].
- Ramos, L., Rivas-Echeverría, F., Pérez, A. G., & Casas, E. (2023). Artificial intelligence and sustainability in the fashion industry: A review from 2010 to 2022. *SN Applied Sciences*, 5, Article 387. <https://doi.org/10.1007/s42452-023-05587-2> [in English].
- Rinaldi, R., & Bandinelli, R. (2017). Guest editorial. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 10(3), 253. <https://doi.org/10.1080/17543266.2017.1386407> [in English].
- Shah, V., & Agarwal, S. (2024). Technology innovation holds the key to victory for the fashion industry's bright future. *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*, 5(5), 613–621. <https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v5.i5.2024.1964> [in English].
- Silva, E. S., & Bonetti, F. (2021). Digital humans in fashion: Will consumers interact? *Journal of Retailing and Consumer Services*, 60, Article 102430. <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2020.102430> [in English].
- United Nations. (2015, September 25). *Transforming our world: The 2030 Agenda for Sustainable Development* (Resolution A/RES/70/1). United Nations General Assembly. <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N15/291/89/PDF/N1529189.pdf?OpenElement/> [in English].
- Zhang, X., Le Normand, A., Yan, S., Wood, J., & Henninger, C. E. (2024). What is modular fashion: Towards a common definition. *Resources, Conservation & Recycling*, 204, Article 107495. <https://doi.org/10.1016/j.resconrec.2024.107495> [in English].
- Zhang, Y., & Liu, C. (2024). Unlocking the potential of artificial intelligence in fashion design and e-commerce applications: The case of Midjourney. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research*, 19(1), 654–670. <https://doi.org/10.3390/jtaer19010035> [in English].

Artificial Intelligence in Fashion Design: Myths and Realities of Application Practice

Iryna Hardabkhadze

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to analyse potential possibilities of the “designer — artificial intelligence” tandem for searching creative design solutions for modern clothing and the influence of this potential on the transformation of the fashion industry into a sustainable ecological ecosystem. *Results.* Peculiarities of the “designer — artificial intelligence” tandem functioning are analysed at the stages of the life cycle of fashion products. An approach based on the synthesis of arts is chosen in order to search certain concepts of design solutions. Possibilities of the “designer — Ideogram” tandem in generating creative design solutions are determined. Factors of the tandem influence on the aspects of the fashion industry sustainability are identified. Examples of myths and realities of the artificial intelligence applying in the fashion industry are studied. An approach for differentiating real possibilities of AI technologies and exceeded expectations and myths about AI functionality is characterised. *The scientific novelty* of the study grounds on the adaptation of the methodology of designing modern clothing products for the application of the “designer — artificial intelligence” tandem using the synthesis of arts. For the first time, the role of the tandem “designer — AI” is characterised in the processes of transformation of the fashion industry sustainability. *Conclusions.* The results of the search for design solutions based on the “designer — artificial intelligence” tandem “using the synthesis of arts” show the effectiveness of using the Ideogram neural network in tandem with the designer in order to generate images in the process of searching for creative design solutions. The analysis of the influence directions of the tandem “designer — AI” on the aspects of the fashion industry constancy confirms its significant homeostatic potential. *The practical application* of the research results grounds on the possibility of their use for generating creative design solutions for modern clothing models. *Promising research directions* can be aimed at studying peculiarities of applying artificial intelligence agents, based on Generative Competitive Network algorithms, in the fashion industry sphere.

Keywords: synthesis of arts; “designer — artificial intelligence” tandem; image generation; sustainability aspects; myths and realities of possibilities

Відомості про автора

Ірина Гардабхадзе, с.н.с., 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, Senior Research Fellow, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-8899-3267, e-mail: irene.gard@knukim.edu.ua



Автентика в об'єктах предметного дизайну на прикладі косівської мальованої кераміки як національної культурної спадщини

Олег Данишук

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна

Анотація. *Мета статті* — дослідити особливості формотворчих пошуків дизайнерів у створенні виробів сучасного дизайну на базі національної культурної спадщини, зокрема мотивів косівської мальованої кераміки, а також формування й збереження етнічної ідентичності в співпраці майстра та дизайнера. *Результати дослідження.* У процесі досліджень було розглянуто та проаналізовано низку дизайнерських проєктів, колекцій, композицій, що базуються на автентичних джерелах культурної спадщини, проєктуються різними виражальними засобами й технологіями. Наголошено на колаборації майстер — дизайнер, на окремих явищах імітації дизайну, зокрема на прямому наслідуванні твору окремими брендами, що загалом спотворює термін «дизайн». Доведено, що важливим складником проєктування є збереження авторської ідентичності, яка не лише визначає оригінальність твору, а й сприяє розвитку культурного коду в сучасному мистецтві. *Наукова новизна.* Вперше комплексно досліджено формотворення в дизайні на прикладі окремої традиції культурної спадщини — косівської мальованої кераміки; проведено порівняльний аналіз у застосуванні різних виражальних засобів. Особливу увагу акцентовано на збереженні в дизайні авторської ідентичності як важливого складника проєктування. *Висновки.* За результатами досліджень можемо стверджувати, що дизайнерська практика у формотворенні сучасного предметного середовища в контексті «етно» є трендовим явищем, зокрема й використання дизайнерами мотивів косівської мальованої кераміки. *Перспективним напрямом* подальших досліджень є розширення тематики використання національної спадщини в дизайнерській практиці предметно-просторового середовища, оскільки суспільний інтерес до цього мистецького явища продовжує зростати.

Ключові слова: дизайн; культурна спадщина; косівська мальована кераміка; формотворення; наслідування; етнодизайн; традиція; інновація; ідентичність

Для цитування

Данишук, О. (2025). Автентика в об'єктах предметного дизайну на прикладі косівської мальованої кераміки як національної культурної спадщини та етнічної ідентичності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 158–171. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334136>

Вступ

Українська культурна спадщина, зокрема народне ужиткове мистецтво, сьогодні є трендовим форматом у творчих експериментах сучасних дизайнерів середовища, предметного чи графічного дизайну. Використання автентики в дизайнерських проєктах зумовлює проєктантів заглибитись у джерела культурної національної спадщини та, проаналізувавши й переосмисливши її, відтворити естетичний образ сучасності.

Для свідомої, обдарованої творчої особистості методи спостереження, пізнання та порівняльного аналізу у формуванні свого власного почерку, що базується на етнокультурі, є закономірним фаховим процесом (Даниленко, 2006). Адже недосконалим і навіть хибним явищем у дизайні є поверхневе використання форми, декору, орнаментального сюжету тощо з метою вклинитися в актуальний тренд чи задля швидкого заробітку. Обидва ці явища є швидкоплинними й неглибокими — такими, що переважно відображають при-

мітивне наслідування й не мають у собі підґрунтя мистецького явища.

На ґрунті важливих досліджень у контексті синергії автентики й сучасного дизайну ми не спостерігаємо дискусій, критичної аналітики науковцями щодо методів упровадження дизайнерами мотивів національної культурної спадщини з окремих видів ужиткового мистецтва, зокрема косівської мальованої кераміки, тому актуальність визначених нами питань є очевидним запитом серед спільноти мистецьких споживачів.

Аналіз попередніх публікацій. Аналізуючи питання використання традицій у сучасній дизайнерській практиці, варто звернутися до напрацювань українських дослідників, які розглядали становлення та еволюцію дизайну в контексті національної культури. Так, В. Даниленко (2006) досліджує розвиток українського дизайну, наголошуючи на його зв'язку з народним мистецтвом та впливі соціокультурних чинників на формування професійної дизайнерської школи. Він висвітлює процес інтеграції традиційних мотивів у сучасний дизайн, а також питання ідентичності національного стилю. В. Косів (2019) аналізує, як традиційні українські орнаменти й символіка трансформуються в сучасній візуальній комунікації. Він досліджує роль історичної спадщини в айдентичності та брендингу, що є важливим аспектом розгляду етнودизайну. М. Станкевич (2012) вивчав особливості застосування національних мотивів у декоративно-ужитковому мистецтві та дизайні середовища. Його дослідження охоплює як теоретичні аспекти етнودизайну, так і прикладні практики, що демонструють взаємозв'язок між традиціями та інноваціями в сучасному предметному світі. У роботі Н. Трегуб (2024) досліджується роль світлового дизайну у формуванні середовища інноваційних парків й наголошено на поєднанні традиційних та сучасних підходів у дизайні середовища. Вона також вивчає композиційні прийоми у формуванні архітектурного середовища, що відображає взаємодію між традиційними елементами та сучасними дизайнерськими рішеннями. Процеси становлення та розвитку етнودизайну, враховуючи український та світовий мистецький досвід, досліджує І. Сиваш (2019). Вона аналізує, як етнічні мотиви інтегруються в сучасний дизайн, підкреслюючи їхню роль у збереженні національної ідентичності. Ці автори вплинули на розвиток етнودизайну в Україні, звертаючи увагу на важливість збереження та переосмислення національних традицій у контексті сучасних дизайнерських практик.

Аналіз попередніх публікацій показав, що питання етнودизайну та використання мотивів косів-

ської кераміки в сучасному дизайні залишаються недостатньо розкритими. Дослідники здебільшого зосереджуються на загальних аспектах традицій у мистецтві та дизайні. Отже, ця стаття спрямована на деталізацію цієї тематики та її глибше осмислення.

Мета статті — дослідити особливості формотворчих пошуків дизайнерів у створенні виробів сучасного дизайну на базі національної культурної спадщини, зокрема мотивів косівської мальованої кераміки, а також формування й збереження етнічної ідентичності у співпраці майстра та дизайнера.

Результати дослідження

Наукові розвідки, експедиції, вивчення першоджерел та досвіду трансформацій народного ужиткового мистецтва — це ті необхідні базові етапи, що слугують у практиці національного «ідентифікованого» дизайну (Удріс-Бородавко, 2023, с. 45). Приклади такої творчої практики можна спостерігати в діяльності багатьох митців минулого століття, які без сумнівів є символами національної культури і які створювали певний естетичний продукт, об'єднавши сильну волю, громадянський інстинкт та індивідуальну екзистенцію (Павлюк, 2008). Насамперед це Олена Кульчицька, Зеновій Кецало, Василь Кричевський, Федір Манайло, Анатоль Петрицький, Василь Єрмілов та інші.

Подальший розвиток національної ідентичності українського етносу продовжили дизайнери, чия творчість ґрунтується на народній культурній спадщині. Серед них Оксана Караванська, Віта Кін, Ярослава Ткачук, Оксана Левченя, Вікторія Якуша, Слава Балбек, Сергій Махно, Михайло Саморіз, Анастасія Василик та багато інших.

Завдання цієї статті полягають у зосередженні уваги на використанні дизайном однієї з найглибших і найунікальніших традицій народного мистецтва — косівської мальованої кераміки.

Характерною особливістю місцевої кераміки є багатогранний розпис у рослинних, геометричних, анімалістичних та сюжетно-орнаментальних мотивах. Кольористика розписів, що зберегла свою архаїчну гаму (жовтий, зелений, брунатний на білому тлі) ще з минулих століть, асоціюється в терміні «косівська» чи «гуцульська». Місцеве гончарство має досить багатий спектр асортименту форм посуду, інтер'єрних оздоб, сувенірної продукції, релігійно-обрядових речей тощо. Але базовим першоджерелом для дизайнерів в асоціативному відтворенні цієї традиційної спадщи-

ни є, безумовно, розпис, а не сама форма виробу, оскільки остання не асоціюється тільки з одним осередком чи регіоном. Здебільшого ужиткові форми керамічних виробів є аналогічними в використанні, за винятком окремих, що вживаються в національних звичаях, місцевих ритуалах.

Спостерігаючи за сучасним розвитком косівської мальованої кераміки, особливо за її популяризацією у зв'язку з включенням до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО у 2019 р., бачимо, що зросла зацікавленість до цієї традиції як поціновувачів, науковців, митців, підприємців, так і дизайнерів зокрема.

«Кухня» дизайнерського цеху в цьому напрямі насичена різноманіттям варіативності. Так, у графічному дизайні спостерігаємо цікаві пошуки в книжковій графіці, ігрових конструкціях, пакувальних товарах тощо. Все частіше на виставкових подіумах, салонах з'являються елементи косівського розпису в одягових моделях та аксесуарах. Зауважимо, що інтенсивне використання мотивів косівської мальованої кераміки спостерігаємо в проєктуванні інтер'єрів та в ландшафтному дизайні. Серед такого розмаїття дизайнерських пошуків важливо виокремити яскраві мистецькі явища, колаборації майстрів та проєктантів і водночас звернути увагу на звичайні наслідування чи примітивні відтворення.

Отже, на низці прикладів, які ми вважаємо за доцільне розглянути в поставлених завданнях, проаналізуємо, якими методами й виражальними засобами той чи інший автор намагається донести споживачеві традиційну культуру через трансформацію і його світосприйняття.

Одним із яскравих і вдалих, на наш погляд, варіантів колаборації майстра й дизайнера є колекція одягу й аксесуарів «Випал» бренду МУхМУ та відомої косівської майстрині-керамістки Іванки Козак-Ділеті. Дизайнерки не обмежилися віртуальними фото-, відеоматеріалами, а вирішили їх побачити, вивчити й поспілкуватися з майстринею наживо. І це правильний шлях для автора, що виявив бажання проєктувати в етностилі ("Новий погляд на косівську кераміку", 2023). Адже «... це найскладніший рівень проєктування, в його основі — філософія буття, притаманна певному етносу, весь комплекс ознак, які становлять національний характер» (Удріс-Бородавко, 2023, с. 49).

Характерною особливістю у формотворчості І. Козак-Ділеті є розпис традиційної мальованої кераміки як на білому, так і на коричневому тлі, що є продовженням родинного почерку п'яти поколінь. І саме в таких варіантах (білий і коричневий фон) бренд МУхМУ запропонував свою колекцію «Vural» (Рис. 1, 2). Нейтральні та спокійні

кольори гармонійно поєднані з орнаментами, які імітують розпис автентичної кераміки: симетричними, абстрактними, геометризованими та рослинними мотивами, що притаманні роботам косівської майстрині. Колекція включає сукні та костюми, прикрашені візерунками в синіх, зелених, жовтих, коричневих і «молочних» відтінках. Декор створений під впливом елементів косівської кераміки, таких як «зубці», «підкови», «ружа», «кучер». Варто зауважити, що колаборація в цьому разі відбулася винятково вдалою й довершеною, адже дизайнери відтворили у своїх проєктах творчий стиль майстрині й водночас не порушили її авторських прав, узгодивши комерційний складник бізнесу офіційними договорами.



Рис. 1. Модель колекції «Vural» бренду МУхМУ.
Джерело: ("Новий погляд на косівську кераміку", 2023)

Харківський бренд *Emmelie Delage*, що спеціалізується на виготовленні взуття, представив колекцію чобіт-ковбойок під назвою «Kosiv». Ці моделі створені з натуральної італійської шкіри найвищої якості. Головний акцент колекції — вишитий орнамент, натхненний мотивами косівської кераміки. Унікальний візерунок дизайнери бренду запозичили в придбаному виробі відомих місцевих майстрів родини Гривінських, а згодом адаптували його для кожної пари взуття. У цьому варіанті дизайнери досить вдало використали елементи технології оздоблення косівської кераміки, зокрема

графічну техніку «ритування» по сирому виробу. Таким чином, було враховано утилітарну функцію взуття, збережено форму виробу й колір шкіри, оздоблено його графічним рисунком з етнічними мотивами, через що вироби набули схожості з класичними моделями вестерн-стилю (Косівський музей народного побуту та мистецтва, 2024).



Рис. 2. Модель колекції «Ural» бренду *МУ x МУ*.
Джерело: ("Новий погляд на косівську кераміку", 2023)

Подібний виразальний метод формоутворення у використанні етносу прослідковується в колекції одягу «Закохувати у косівську кераміку» бренду *Бу те*. У межах цієї концепції бренд прикрасив окремі моделі одягу «синьою квіткою», мотив якої взято з косівської вази XIX ст. Окрему увагу в колекції приділено вишитій сорочці, що поєднує елементи розписів із косівської вази, старовинних кахлів і тарелів XIX ст., а також сучасних робіт майстрів. Зазначимо, що колекція цікава та навіть оригінальна, та все ж є певні зауваги до банальності назви й недоречності «вкинутаго» автентичного елемента на сучасну модель одягу в окремих зразках (*Колекція одягу, нахтнення косівською керамікою*, б.д.).

На противагу вищенаведеному маємо інший приклад — бренд *Foberini*, який у ритмі сучасних подій створив колекцію «Вишита історія». Бренд представив колекцію лляних суконь, блуз і сорочок (чоловічих та жіночих) класичного крою, прикра-

шених авторською вишивкою. Багатство орнаментальних мотивів та ретельно продумані композиції надають кожному виробу унікальності. На вишивці зображені сцени, що відображають реалії війни в Україні: військова техніка, військовий-наречений, амуніція, зброя. Усі візерунки виконано в стилі косівської мальованої кераміки з характерними жовтими, зеленими та коричневими відтінками. Колекція має благодійну мету — її продажі спрямовані на підтримку проєкту «Superhumans Center» (*Благодійна ініціатива*, 2024). Особливу увагу варто звернути на естетичну довершеність моделей. Здавалось би, що важкі сюжетні мотиви неможливо трансформувати в одяг, але тут автор фахово використав гармонію фону, тональностей, форми, колірної гами та стилізації сюжетного мотиву.

Водночас у проєкті досягнуто духовної рівноваги автентичного першоджерела та інновацій сучасного змісту (Рис. 3).



Рис. 3. Модель колекції «Вишита історія» бренду *Foberini*.
Джерело: (*Успішні та незалежні by Foberini*, 2024)

Бренд *Чичері* також звернувся до традицій косівської кераміки, черпаючи натхнення із сюжетів, зображених на кахлях, дзбанках та тарелях. Вони втілили ці мотиви в колекції дитячого одягу, використовуючи техніку набивання узорів вовною на сукно та кашемір. Такий підхід дозволив поєднати етнічні мотиви з тактильністю фактури матеріалів, створивши оригінальний образ (ZAXID.NET, 2018).

Серед когорти молодих дизайнерів, що опановують у творчості етнос, заслуговують на увагу бренди *Чічка* та *НЕхустка*, які відтворюють моти-

ви культурної спадщини Гуцульщини, зокрема косівської мальованої кераміки. У колекціях хусток та аксесуарів асортимент брендів ототожнюється, але виразальні засоби, матеріали, техніки виконання й технологічні прийоми зовсім різні. Так, бренд *НЕхустка* спеціалізується на виготовленні хусток, твіллі та гумок зі штучного шовку (*Хустка «Косівська кераміка»*, б.д.). Дизайнери, як вони самі стверджують, власними проєктами в такий спосіб вирішили підтримати митців, використовуючи зображення їхніх творів на хустинах. В одній із колекцій відтворено ескізний розпис косівської кераміки. Хотілося б відзначити цікаву комбінаторику в використанні мотивів розписних пічних кахель у поєднанні з графічними смугами-контурами та м'якою колірною тональністю, що асоціюється з «акварельними» затіками керамічних підглазурних фарбників на виробі косівської кераміки. Автори відчули образ автентичного твору й зуміли вдихнути нову свіжість та динаміку декору по тканині, врахувавши утилітарність виробів та актуальність проєкту.

Зовсім іншим шляхом реалізовує свої проєкти «крафтове виробництво — Чічка», яке теж спеціалізується на виготовленні українських хусток і шарфів. Основне місце дислокації — містечко Косів. Дві сестри, які заснували бренд, народилися саме тут і основним акцентом дизайну взяли косівську мальовану кераміку. Вони теж, окрім бізнесу, вирішили рекламувати й підтримувати народних місцевих майстрів; бренд *Чічка* у своїх чатах дає широку інформацію про того чи іншого автора-кераміста, з яким співпрацює. Декор хусток *Чічки* більш архаїчний і статичний порівняно з аналогічними виробами бренду *НЕхустка*. Дизайнери будують композицію орнаменту за стилем і почерком майстра, що до певної міри обмежує можливості автора. Але це не обмеженість фантазії, а особливість бренду, де більшість проєктів присвячені творчості відомих майстрів косівської мальованої кераміки (Рис. 4). Водночас в інших колекціях, де дизайнери виходять за рамки стилю особистостей, ми бачимо й сюжетні мотиви сучасних реалій — нові рослинні та зооморфні зображення тощо з відповідним узагальненням форм та абстрагуванням зображувального елементу (Рис. 5). Для виготовлення виробів бренд *Чічка* використовує високоякісну натуральну італійську вовну, що додає твору ще більшої елегантності, вишуканості й цілісності.

Формотворення об'єктів предметного дизайну на базі етносу є привабливим «заняттям», але не завжди є виправданим і доречним, якщо суб'єкт не має освітньої бази та знань чи уявлень про саме першоджерело. Слід зауважити що, пріоритетного

успіху може досягнути той, хто володіє й одним, і другим. Вдалим прикладом предметного дизайну в цьому плані може слугувати бренд *Gonta wood*, що на Косівщині. Це майстерня дерев'яних аксесуарів та посуду, що спеціалізується на декоруванні виробів ручною різьбою в гуцульському стилі та малюванню вручну традиційних народних орнаментів чи мотивів.



Рис. 4. Вовняні хустини бренду *Чічка*.
Джерело: фото автора



Рис. 5. Вовняні хустини бренду *Чічка*.
Джерело: фото автора

У роботах використано такі матеріали, як шкіра, дерево, водонепроникні воскові покриття та лаки для дерев'яних виробів. У нещодавно представлений серії дерев'яних жіночих сумочок «Основи» чітко простежується використання мотивів косівської мальованої кераміки, виконаних у техніці ручного різьблення, що подібне до техніки «ритування» по сирому керамічному виробу та малювання по дереву. Основні матеріали виробів — шкіра та дерево — гармонійно поєднуються в колірній гамі, що відображає традиційні косівські відтінки: зелений, коричневий, світло-кремовий. Автор, як видається на перший погляд, поєднує непоєднуване — шкіру, дерево, метал і ручний розпис по дереву. Попри те, що дизайнер сміливо застосовує в композиції засоби контрастів, фактур і кольору, результатом є гармонійна, стильна й сучасна річ. Власне, базові знання технологій, розуміння етностилу й значний практичний досвід забезпечують бренду впізнаваність і затребуваність в Україні й за її межами (Рис. 6).



Рис. 6. Колекція дерев'яних сумок «Основи» бренду Gonta wood. Джерело: фото автора

Продовжуючи дослідження в напрямі предметного дизайну, в порівняльному аналізі пропонуємо розглянути творчість двох молодих художниць, ідейне спрямування яких подекуди перетинається, але вони застосовують зовсім різні виражальні засоби й технологічні прийоми в аналогічних формах.

Так, Оксана Борійчук, львівська дизайнерка ювелірних прикрас, спеціалізується на створенні аксесуарів в українському стилі, зокрема авторських «згард», намистин та сережок. Вироби виконані з використанням кераміки, натурального камення, венеційського скла та високоякісної фурнітури з латуні, виготовленої в техніці литва. Особливе місце в асортименті посідають намистини ручної роботи, створені з білої глини, вкриті поливою та розмальовані авторським розписом у стилі косівської мальованої кераміки. Ці прикраси вирізняються автентичністю та майстерністю виконання, поєднуючи традиційні мотиви з сучасним дизайном. Дизайнерка поєднує кілька матеріалів — скло, камення, кераміку — в одному виробі. Намисто, де акцентом виступають яскраво динамічні керамічні намистинки в традиційному стилі, а доповнювальні елементи завершують композицію як єдине ціле, сприймається як сучасний виріб з архайчним відлунням (*Кераміка, ткацтво і метал*, 2022).

Набагато вмотивованіше заглиблюється в традицію керамістка з Косова Зореслава Вацик. Ще зі студентських років у її роботах проявлялося креативне філософське мислення. Вона спеціалізується на виготовленні авторської художньої кераміки та створює вироби з оригінальним графічним розписом — прикраси, декоративні панно, посуд, декоративна скульптура. В одну з колекцій жіночих аксесуарів в асортимент входять нагрудні прикраси, сережки, браслети. Форма та розпис керамічних намистин запозичені з народного промыслу Гуцульщини — мосяжництва. Саме в цій колекції авторка проявила себе як дизайнер, адже зуміла технологічно розробити кілька різноманітних форм намистинок з метою малосерійного виробництва, запропонувавши різні варіанти нагрудних жіночих прикрас, що імітують «згарди», «шелести», «силянки», інше. Колекція виконана за технологією й техніками оздобу традиційної косівської кераміки (Рис. 7). Окрім ювелірних прикрас, є роботи в напрямі артдизайну. Зазначимо що, кожен її твір зберігає нашу культурну спадщину та водночас містить інноваційний колорит сучасних композицій і вирізняється особливістю індивідуальної ідентичності.

Етнодизайн, який в Україні протягом останніх кількох років стає дедалі актуальнішим у різних формах візуального мистецтва, зайняв своє гідне місце. Особливо спостерігаємо зрушення в дизайні середовища. Що передувало такому явищу й у чому його особливості? «Виникнення й функціонування дизайну в Україні було безпосередньо пов'язане з наявністю відповідного інженерного технічного середовища...також високий художній

промисловий потенціал, який живився джерелами народних промислів.» (Михайленко & Яковлев, 2004, с. 5).



Рис. 7. Керамічне намисто. Автор: Зореслава Вацик.
Джерело: (Кафедра декоративного мистецтва, б.д.)

Період з кінця XIX й упродовж XX ст. позначився стрімким розвитком промислових шкіл, фабрик, артілей у Галичині. Значну кількість наукових праць присвячено цьому періоду розвитку народних художніх промислів і просвітництва в галузі, зокрема таким відомим постатям у мистецтвознавстві, як Ю. Лашук, А. Будзан, Т. Кара-Васильєва, М. Селівачов, Р. Захарчук Чугай, М. Станкевич та інші.

Зовсім свіжий погляд має на передумови й становлення етнодизайну Галичини початку XX ст. науковиця Олена Волинська (2024). У своїх дослідженнях вона підкреслює, що етнодизайн краю цього періоду «... характеризується самотніми мистецькими традиціями» (с. 387), де особливу роль у процесах становлення цього культурного явища «... відігравали різні види народних ремесел та художніх промислів» (с. 380), виховання творчої молоді в родинних династіях, заснування профільних навчальних закладів тощо. На Гуцульщині саме народні промисли забезпечували економічний складник місцевого значення (Кисельова & Попенко, 1979). Значна кількість населення підгірних і гірських осередків була залучена до виготовлення виробів різноманітних видів народних ремесел — художнього різьблення, мосяжництва, одягу, кушнірства, ткацтва, кераміки, сувенірної продукції інше. Це й було підґрунтям для виникнення самого терміна «етнодизайн» та його розвитку в різновидах.

Зауважимо, що косівська мальована кераміка чи не найкраще демонструє свою присутність як у дизайні сучасних інтер'єрів багатьох громадських закладів (ресторанів, готелів, кафе, куль-

турних об'єктів), так і приватних осель не тільки Гуцульщини, а й багатьох регіонів України.

Найбільш виразним акцентом в інтер'єрі та оздобі керамікою була піч або камін. До форми останнього більше вдаються зараз. Виробництво пічних мальованих кахель на Гуцульщині відоме ще з початку XIX ст. Найвідомішим майстром-кахлярем того часу був Олекса Бахматюк. Його ім'я стало відомим завдяки тому, що в нього замовив кахлі для печей із сюжетними розписами сам Франц Йосиф, цісар Австро-Угорської імперії. У результаті ремесло набуло розмаху й популярності. І тоді, й сьогодні мальовані косівські кахлі — це не дешева керамічний продукт, і не кожен може собі дозволити таку «розкіш». Натомість облицювальна мальована плитка, що імітує кахлю, більш доступна й дозволяє створювати комбінаторику орнаментальних мотивів різних розмірів та поширювати оздобу інтер'єрів у синтезі з меблями, посудом, стінописом тощо (Рис. 8).

До прикладу, знову повернемося до творчості родини І. Козак-Ділети, але вже в співпраці з її чоловіком Богданом Ділетою, який спеціалізується в дизайні меблів в етнічному стилі. Для свого помешкання він обрав меблі для вітальні в поєднанні з плитками, які розписала дружина. Сучасний керамічний автентичний стиль родинного розпису каміна, інтер'єрна кераміка й меблі створюють гармонію сучасного інтер'єру з глибоким етнічним змістом ідентичності творчої династії, епоха якої триває три століття поспіль (Рис. 9).



Рис. 8. Піч в інтер'єрі житлового приміщення. Автор: Іванна Козак-Ділета. Джерело: фото автора



Рис. 9. Косівська кераміка в дизайні меблів. Автори Іван-на Козак-Ділета та Богдан Ділета. Джерело: фото автора



Рис. 10. Екстер'єр кав'ярні «Гончар» в м. Косів. Джерело: фото автора

Для контрасту проаналізуємо дизайн інтер'єру громадського харчування, кав'ярню «Гончар», що облаштована в місті Косів (Рис. 10, 11). Приміщення не тільки для ведення бізнесу, а насамперед для популяризації нематеріальної культурної спадщини косівської мальованої кераміки в сучасному комунікаційному просторі, де здебільшого зустрічається молодь. Власником кав'ярні, як і розробником дизайну приміщення, є молодий кераміст-практик Микола Чорний, який не вперше дивує мистецьку публіку своїми витворами предметного дизайну. Це й конструкція моделей керамічних церковних поставників, й ексклюзивний керамічний стіл у формі пелюстки, розписаний традиційними підцензурними фарбниками, та інші речі інтер'єрного призначення. Щодо концепції дизайну кав'ярні, то автор поставив перед собою три завдання :

- функція й призначення
- реклама й популяризація традиції
- просвіта й практика ремесла.

З цією метою дизайнер розосередив приміщення на кілька зон: барний куток для приготування й споживання кави; невеликий виставковий простір з керамічними виробами, які можна придбати, й гончарне коло, на якому пропонує погончарити з відвідувачами. Водночас кава та випічка подаються в косівському посуді, виготовленому родиною Чорних (Рис. 12). Результат ідеї очевидний — кав'ярня стала візитівкою міста Косова.



Рис. 11. Інтер'єр кав'ярні «Гончар» в м. Косів. Джерело: фото М. Чорного

Власне, на цих двох прикладах ми спробуємо спростувати тезу Наталії Удріс-Бородавко (2023) про те, що дизайнер не може бути майстром чи, навпаки, що «... майстер, який працює

з твором декоративно-прикладного мистецтва (гончар, вишивальниця, коваль), безпосередньо сам його створює та забезпечує всі етапи виконання», а «дизайнер зазвичай створює ідею та максимально деталізовано розробляє інструкції щодо її реалізації» (с. 44–45). Далі авторка перераховує всі види дизайну і вказує, яка для них «дотична» роль дизайнера й що повинні робити швачки, будівельники зварювальники. Весь цикл робіт проходить «... при участі дизайнера як загального керівника й контролера процесу» (Удріс-Бородавко, 2023, с. 45).



Рис. 12. Посуд кав'ярні «Гончар» в м. Косів.
Джерело: фото М. Чорного

Ми погодилися б з такою версією, якби мова велася в контексті промислового дизайну чи глобальної фешн-індустрії. Але тут ми не зовсім погоджуємося з твердженням Н. Удріс-Бородавко (2023), де науковиця, підтримуючи позицію М. Афанасьєва (2019, с. 38), стверджує, що «... ані одиничний витвір народного мистецтва, ані його сотня, ані реалізація етноорієнтованої продукції після виготовлення її на виробництві, не може вважатися продуктом дизайну» (с. 44). У наших дослідженнях ми апелюємо до таких тверджень, хоча погоджуємося, що далеко не кожен мистецький твір має дизайнерський складник, але й не завжди дизайнер, працюючи з етноджерелом, слідує постулатам мистецької етики та категоріям трансформації.

Саме на цій проблемі зупинимо нашу увагу, розглядаючи варіанти продуктів графічного дизайну з використанням розписів косівської кераміки. Слід зазначити, що досить часто в царині графіки можна бачити як цікаві творчі пошуки в графічному проєктуванні, так і звичні елементи копіювання, наслідування з метою швидкого інтегрування в моду з комерційною зацікавленістю.

З цього приводу в соцмережах вряди-годи пропонується дешевий продукт дизайнерської кухні в етностилі. Так, бренд *Woodman*, що спеціалізується на виготовленні меблів з дерева, а також аксесуарів та сувенірів для дому. У рамках своєї продукції виробник запропонував розкладні букові шезлонги (дерев'яні лежаки) в стилі ретро, які підходять для кафе чи прибудинкових подвір'їв, парків та ін. Назва продукту — «Естетика Косівського Орнаменту». Особливістю цих меблів є те, що на тканині лежача надруковані патерни, які відображають різноманітні мотиви косівських кахлів (*Шезлонг*, б.д.). І тут на перший план виходить питання саме мистецької етики. Проблема перша — автори орнаментальних розробок для оздоблення лежача використали розписи кахель народних майстрів, зовсім не усвідомлюючи первинне призначення твору (кахлі) майстра, ігноруючи, на наш погляд, індивідуальну ідентичність творчості носія традиції. Адже мальована кахля чи плитка створюється для камінів і печей, які, зазвичай, є акцентувальним змістовим центром інтер'єру й створюють своєрідний символічний образ середовища. Друга проблема полягає в тому, що дизайнер зовсім не заглиблюється в сутність етнічної культурної спадщини або ж через відсутність «досвіду трансформацій народного мистецтва у практиці дизайну», або через відсутність фундаментальних знань, пов'язаних «... із традиційним для культури трактуванням графічних зображень, зі знаково-символічною системою, яка лежить в основі всього народного мистецтва» (Удріс-Бородавко, 2023, с. 49).

Ще з початку ХХ ст. використання національних мотивів як нових форм візуальних комунікацій з глядачем та вирішення практичних комерційних завдань не оминувало й графічний дизайн. Як один із наслідків, з середини 90-их рр. створювався «привабливий» графічний етнопродукт, тобто той, що привертає увагу та є екзотичним для споживача в міському урбанізованому середовищі (Косів, 2001). У такий ефективний, з точки зору популяризації, спосіб використовує народну спадщину в графічному дизайні Уляна Гриценко. Дизайнерка представила на міжнародній платформі Behance мокап-розробку «Косівська розписна кераміка. Українські традиції». Це фотореалістич-

на дизайн-концепція з використанням елементів розпису косівської кераміки та демонстрація їх на різних предметах побуту: одяг, чашки, текстиль, пакувальні матеріали, інше. Попри різноманітну й багатожанрову кількість форм, де авторка пропонує орнаментальні традиційні мотиви, хочемо зупинитись на більш вдалих варіантах цієї колекції. Насамперед це рапортні композиції, виконані, що вартує підкреслити, з окремих традиційних елементів розпису косівської кераміки. Створюючи комбінаторику орнаментальних варіантів декору, авторка пропонує їх в одязі, речах побуту, канцелярських товарах тощо з естетичною вишуканістю та професійним відчуттям міри й гармонії (Рис. 13).



Рис. 13. Титульна сторінка мокапу «Косівська розписна кераміка». Автор Уляна Гриценко.
Джерело: (Grytsenko, n.d.)

У такому ж цікавому інноваційному руслі працює фірма *Dodo Socks*. Бренд, який спеціалізується на виготовленні стильних та комфортних шкарпеток, білизни, головних уборів та аксесуарів. Особливістю бренду є «яскравий» дизайн, високоякісні матеріали та інноваційний підхід до виготовлення продукції. Відомий своєю оригінальністю бренд використовує креативні кольори та візерунки, що роблять кожен виріб виразним і стильним. Одним із яскравих прикладів колекції є набір шкарпеток «Гуцулія», натхненний атмосферою гуцульських ремесел, зокрема й косівською керамікою (*Набір Гуцулія*, б.д.). Колірна гама й окремі рослинно-аніمالістичні мотиви, що виражаються в ритмічно-динамічному русі та декорі виробу, асоціюють з місцевою традицією й водночас сприймаються як інноваційний сучасний проєкт.

Аналізуючи використання творчою спільнотою етносу як першоджерела, ми розглядаємо це явище в тісному взаємозв'язку народного мистецтва, «... що живе на основі спадковості тради-

ції й розвивається в історичній послідовності як колективна художня діяльність... має глибинні зв'язки з історичним минулим, ніколи не розриває ланцюжка локальних і загальних законів, які передаються із покоління в покоління», збагачуючись новими мотивами й надбаннями (Антонович, 1992, с. 22). І саме в локальному, індивідуальному і загальному відображається та зберігається ідентичність національного.

Отже, ми хочемо підкреслити, що черпаючи інформацію з народного джерела, дизайнер чи будь-яка творча особа, повинні нести у світ теж частинку глибокої ідентичності, хоча уже в інших виражальних засобах (Данищук, 2024).

У цьому контексті доцільно розглянути один із варіантів ігрового дизайну. Це продукт видавництва «Дух і літера», інтелектуальна гра для дітей та дорослих «Косівська мальована кераміка». Гра розрахована на гравців віком від 6 років. Мета гри — запам'ятати та відкрити якомога більше парних карт. Поділена на дві гральні умови — «Пам'ять» та «Пари». На гральних картках зображені косівські мальовані кахлі кінця XIX ст., зокрема вироби відомого майстра О. Бахматюка (*Косівська мальована кераміка*, 2024). Гра цікава не тільки тому, що вона інноваційна й оригінальна в виражальних засобах; цінність проєкту полягає ще й в тому, що, беручи за основу конкретний історичний приклад нематеріальної культурної спадщини, автор виконує пізнавально-дидактичну функцію в збереженні й формуванні етнічної ідентичності молодого покоління.

Висновки

Дослідження акцентоване тільки на одному з видів народної спадщини — косівській мальованій кераміці, оскільки поняття моди та тренду поширюється водночас зі зростанням популяризації того чи іншого явища, особливо коли це стосується спадщини ЮНЕСКО. Вважаємо за доцільне сфокусувати увагу на експериментах використання народної культури, що притаманно тенденціям сучасного дизайну, оскільки питання ідентичності як творчої особистості, так і національного аспекту загалом є досить чутливим подразником суспільної думки.

Методами критичного та порівняльного аналізу ми з'ясували, що обрана тема для дослідження є актуальною, і на теренах наукових пошуків є ще багато нерозкритих дискусійних питань у контексті синергії «етніки» та сучасного дизайну.

Підсумовуючи викладені аспекти застосування дизайнерами національної культурної спадщини у формотворенні сучасного предметно-

просторового середовища та його об'єктів, можемо стверджувати, що це є трендом, який все більше набирає обертів серед когорти відомих і ще зовсім незнаних початківців-дизайнерів. Дизайнерська практика, що спрямована в контексті «етно», демонструє важкий, інколи дискусійний і водночас багатоваріативний напрям переосмислення й відтворення, абстрагування й реалізацію інноваційних проєктів, затребуваних сучасною спільнотою.

Наукова новизна. Вперше комплексно звернено увагу на формотворення в дизайні на прикладі окремої традиції культурної спадщини — косівської мальованої кераміки; проведено порівняльний аналіз у застосуванні різних виражальних засобів. Особливу увагу акцентовано на збереженні в дизайні авторської ідентичності як важливий складник проєктування.

Перспективним напрямом подальших досліджень є розширення тематики використання національної спадщини в дизайнерській практиці предметно-просторового середовища, оскільки суспільний інтерес до цього мистецького явища продовжує зростати.

Список посилань

- Антонович, С. А., Захарчук-Чугай, Р. В., & Станкевич, М. С. (1992). *Декоративно-прикладне мистецтво*. Світ.
- Афанасьєв, Ю. (2019). Дефініція етнотдизайну як методологічна проблема. В М. І. Степаненко (Ред.), *Етнотдизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції* (Кн. 2, с. 137–140). Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка.
- Благодійна ініціатива «Вишита історія». (2024, 24 лютого). Foberini. <https://foberini.com/foberini-edition/blagodiinaa-initsiativa-vyshyta-istoriya>
- Волинська, О. (2024). Етнотдизайн Галичини початку ХХ століття. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 7(2), 379–388. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.2.2024.315475>
- Даниленко, В. Я. (2006). *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобальний аспекти)* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Львівська національна академія мистецтв].
- Данищук, О. (2024, 19 листопада). Гуцульський народний одяг як національний фактор предметного дизайну України (на прикладі кушнірства села Космач). В М. Кугутяк & І. Райківський (Ред.), *Гуцульщина: історія, етнокультура, туризм і охорона природи, персоналістика* (с. 137–148). Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника.
- Кафедра декоративного мистецтва. (б.д.). *Вацик Зореслава Іванівна, викладач майстерні художньої кераміки*. Косівський державний інститут декоративного мистецтва. Взято 1 грудня 2024 року з <http://kipdm.lnam.edu.ua/kafedry/dekoratyvno-prykladnoho-mystetstva/vykladachi-kafedry/vatsik-zoreslava#gallery51e30f2f52-10>
- Кераміка, ткацтво і метал. Як Косівський інститут понад 100 років береже традиційні ремесла.* (2022, 10 травня). Репортер. <https://report.if.ua/kultura/keramika-tkactvo-i-metal-yak-kosivskiy-institut-ponad-100-rokiv-berezhe-tradycijni-remesla/>
- Кисельова, Н. М., & Попенко, Н. М. (Уклад.). (1979). *Художні промисли України* [Альбом] (І. Кропивницький, фот.). Мистецтво.
- Колекція одягу, нахтнення косівською керамікою.* (б.д.). By Me. Взято 1 грудня 2024 року з https://byme.ua/p/kolektsiia-odiagu-natkhnenna-kosivskoiu-kermamikoiu/?srsltid=AfmBOoozM17hCC05dp4yyAYEmVcLFN2qCC9iC_na-Ku_-EdmGJN3GPP1
- Косів, В. (2001). Національні мотиви у графічному дизайні: постмодерністичний підхід. *Вісник Львівської академії мистецтв*, 12, 87–99.
- Косів, В. (2019). *Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років*. Родовід.
- Косівська мальована кераміка: інтелектуальна гра для дітей та дорослих* [Мистецькі карти]. (2024). Дух і Літера.
- Косівський музей народного мистецтва та побуту Гуцульщини. (2024, 6 вересня). *Косівська кераміка надихнула дизайнерів бренду Emmelie Delage. Восени у продаж з'являться жіночі шкряпані чоботи-ковбойки з незвичайним «косівським» декором. Це буде* (В. Яремін, автор допису) [Допис]. Facebook. <https://is.gd/XoU69j>
- Михайленко, В. Є., & Яковлев, М. І. (2004). *Основи композиції: геометричні аспекти художнього формотворення*. Каравела.
- Набір Гуцуля.* (б.д.). Dodo Socks. Взято 1 грудня 2024 року з <https://dodosocks.com/shop/hutsulia/>
- Новий погляд на косівську кераміку в колекції My & My. (2023, 29 серпня). *Vogue*. <https://vogue.ua/article/fashion/brend/noviy-poglyad-na-kosivsku-keramiku-u-kolekciji-my-my-53303.html>
- Павлюк, С. (Ред.). (2008). *Етнографічні мотиви у творчості Зеновія Кецала*. Афіша.
- Сиваш, І. О. (2019). *Мистецтво етнотдизайну в художній культурі України ХХ – початку ХХІ ст.* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв]. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2303>
- Станкевич, М. (2012). Протодизайн, концепції і морфологія дизайну. В М. І. Яковлев (Ред.), *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття* (с. 122–131). Фенікс.
- Трегуб, Н. (2024). Світловий дизайн у формуванні архітектурно-ландшафтного середовища інновацій-

них парків. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 76(2), 87–92. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-15>

Удріс-Бородавко, Н. (2023). *Графічний дизайн з українським обличчям*. ArtHuss.

Успішні та незалежні by Foberini: Ольга Руднєва. (2024, 23 серпня). Foberini. <https://foberini.com/uspishni-ta-nezalezni-by-foberini-olga-rudnyeva>

Хустка «Косівська кераміка». (б.д.). [Не] хустка. Взято 1 грудня 2024 року з <https://is.gd/tS5oIE>

Шезлонг. Естетика косівського орнаменту. (б.д.). Woodman. Взято 11 грудня 2024 року з https://woodman.ua/products/shezlonh-estetyka-kosivskoho-ornamentu-bukovu?_pos=1&_psq=косівська&_ss=e&_v=1.0

Grytsenko, U. (n.d.). *Kosiv painted ceramic || Ukrainian traditions*. Behance. Retrieved December 11, 2024, from <https://www.behance.net/gallery/155021127/Kosiv-painted-ceramic-Ukrainian-traditions/modules/874715957>

ZAXID.NET. (2018, 17 січня). *У львівській дизайнерки Анастасії Василюк сюжети з гуцульських кахлів – на одязі* [Відео]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3EAgfQX77bM>

References

Afanasiev, Yu. (2019). *Definitsiia etnodyzainu yak metodolohichna problema* [Definition of ethnodesign as a methodological problem]. In M. I. Stepanenko (Ed.), *Etnodyzain u konteksti ukraïnskoho natsionalnoho vidrozhennia ta yevropeiskoi inteɦratsii* [Ethnodesign in the context of Ukrainian national revival and European integration] (Bk. 2, pp. 137–140). Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University. <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/15182/1/30.pdf> [in Ukrainian].

Antonovych, Ye. A., Zakharchuk-Chuhai, R. V., & Stankevych, M. Ye. (1992). *Dekoratyvno-prykładne mystetstvo* [Decorative and applied arts]. Svit [in Ukrainian].

Blahodiina initsiatyva "Vyshyta istoriia" [Charitable initiative "Embroidered History"]. (2024, February 24). Foberini. <https://foberini.com/foberini-edition/blagodiinaa-initsiativa-vyshyta-istoriya> [in Ukrainian].

Danylenko, V. Ya. (2006). *Dyzain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury XX stolittia (natsionalnyi ta hlobalnyi aspekty)* [Design of Ukraine in the world context of artistic and design culture of the 20th century (National and global aspects)] [Abstract of DSc Dissertation, Lviv National Academy of Arts] [in Ukrainian].

Danyshchuk, O. (2024, November 19). *Hutsulskyi narodnyi odiah yak natsionalnyi faktor predmetnoho dyzainu Ukrainy (Na prykladi kushnirstva sela Kosmach)* [Hutsul folk costumes as a national factor in the object

design of Ukraine (On the example of furriery of the village of Kosmach)]. In M. Kuhutiak & I. Raikivskyi (Eds.), *Hutsulshchyna: Istoriia, etnokultura, turizm i okhorona pryrody, personalistyka* [Hutsul region: History, ethnoculture, tourism and nature protection, personalistics] (pp. 137–148). Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni V. Stefanyka [in Ukrainian].

Grytsenko, U. (n.d.). *Kosiv painted ceramic || Ukrainian traditions*. Behance. Retrieved December 11, 2024, from <https://www.behance.net/gallery/155021127/Kosiv-painted-ceramic-Ukrainian-traditions/modules/874715957> [in English].

Kafedra dekoratyvnoho mystetstva. (n.d.). *Vatsyk Zoreslava Ivanivna, vykladach maisterni khudozhnoi keramiky. Kosivskyi derzhavnyi instytut dekoratyvnoho mystetstva* [Vatsyk Zoreslava Ivanivna, teacher of the art ceramics workshop]. Retrieved December 1, 2024, from <http://kipdm.lnam.edu.ua/kafedry/dekoratyvno-prykładnoho-mystetstva/vykładachi-kafedry/vatsik-zoreslava#gallery51e30f2f52-10> [in Ukrainian].

Keramika, tkactvo i metal. Yak Kosivskyi instytut ponad 100 rokiv berezhe tradytsiini remesla [Ceramics, weaving and metal. How the Kosiv Institute has been preserving traditional crafts for over 100 years]. (2022, May 10). Reporter. <https://report.if.ua/kultura/keramika-tkactvo-i-metal-yak-kosivskyj-instytut-ponad-100-rokiv-berezhe-tradytsiini-remesla/> [in Ukrainian].

Khustka "Kosivska keramika" [Scarf "Kosivska ceramics"]. (n.d.). [Ne] khustka. Retrieved December 1, 2024, from <https://is.gd/tS5oIE> [in Ukrainian].

Kolektsiia odiahu, nakhtenna kosivskoiu keramikoiu. [Clothing collection inspired by Kosiv ceramics]. (n.d.). By Me. Retrieved December 1, 2024, from https://byme.ua/p/kolektsiia-odiagu-natkhnenna-kosivskoiu-kermamikoiu/?rsId=AfmBOozM17hCC05dp4yyAYEmVcLFN2qCC9iC_na-Ku_-EdmGJN3GPPI [in Ukrainian].

Kosiv, V. (2001). *Natsionalni motyvy u hrafichnomu dyzaini: Postmodernistychnyi pidkhid* [National motifs in graphic design: A postmodern approach]. *Visnyk Lvivskoi akademii mystetstv*, 12, 87–99 [in Ukrainian].

Kosiv, V. (2019). *Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945–1989 rokiv* [Ukrainian Identity in Graphic Design 1945–1989]. Rodovid [in Ukrainian].

Kosivska malovana keramika: Intelektualna hra dlia ditei ta doroslykh [Kosiv painted ceramics: An Intellectual Game for Children and Adults] [Art Cards]. (2024). Dukh i Litera [in Ukrainian].

Kosivskyi muzei narodnoho mystetstva ta pobutu Hutsulshchyny. (2024, September 6). *Kosivska keramika nadykhnula dyzaineriv brendu Emmelie Delage. Voseny u prodazhu zivliatsia zhinochi shkiriani choboty-kovboiky z nezvychainym "kosivskym" dekorom. Tse bude* [Kosiv ceramics inspired designers of the Emmelie Delage brand. Women's leather cowboy boots with an unusual "Kosiv" decor will go on sale in the fall.

- This will be] (V. Yaremyn, author of the post) [Post]. Facebook. <https://is.gd/XoU69j> [in Ukrainian].
- Kyselova, N. M., & Popenko, N. M. (Comp.). (1979). *Khudozhni promysly Ukrainy* [Arts and crafts of Ukraine] [Album] (I. Kropyvnytskyi, Photo). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Mykhailenko, V. Ye., & Yakovliev, M. I. (2014). *Osnovy kompozytsii: Heometrychni aspekty khudozhnoho formotvorennia* [Fundamentals of Composition: Geometric Aspects of Artistic Forming]. Karavela [in Ukrainian].
- Nabir Hutsuliia [Hutsuliia Set]. (n.d.). Dodo Socks. Retrieved December 1, 2024, from <https://dodosocks.com/shop/hutsulia/> [in Ukrainian].
- Novyi pohliad na kosivsku keramiku v koleksii My & My [A new look at Kosiv ceramics in the My & My collection]. (2023, August 29). *Vogue*. <https://vogue.ua/article/fashion/brend/noviy-poglyad-na-kosivsku-keramiku-u-kolekciji-my-my-53303.html> [in Ukrainian].
- Pavliuk, S. (Ed.). (2008). *Etnohrafichni motyvy u tvorchosti Zenovii Ketsala* [Ethnographic motifs in the work of Zenovii Ketsalo]. Afisha [in Ukrainian].
- Shezlonh. *Estetyka kosivskoho ornamentu* [Chaise longue. Aesthetics of Kosiv ornament]. (n.d.). Woodman. Retrieved December 11, 2024, from https://woodman.ua/products/shezlonh-estetyka-kosivskoho-ornamentu-bukovyy?_pos=1&_psq=kosivska&_ss=e&_v=1.0 [in Ukrainian].
- Stankevych, M. (2012). Protodyzain, kontseptsii i morfolohiia dyzainu [Protodesign, concepts and morphology of design]. In M. I. Yakovliev (Ed.), *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia* [Essays on the history of Ukrainian design of the 20th century] (pp. 122–131). Feniks [in Ukrainian].
- Syvash, I. O. (2019). *Mystetstvo etnodyzainu v khudozhnii kulturi Ukrainy XX – pochatku XXI st.* [The art of ethnodesign in the artistic culture of Ukraine of the 20th – early 21st centuries] [PhD Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management]. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2303> [in Ukrainian].
- Trehub, N. (2024). Svitlovyi dyzain u formuvanni arkhitekturno-landshaftnoho seredovyscha innovatsiinykh parkiv [Lighting design in forming the architectural and landscape environment of innovation parks]. *Current Issues of the Humanities*, 76(2), 87–92. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-15> [in Ukrainian].
- Udris-Borodavko, N. (2023). *Hrafichni dyzain z ukrainskym oblychchiam* [Graphic design with a Ukrainian face]. ArtHuss [in Ukrainian].
- Uspishni ta nezalezhni by Foberini: Olha Rudnieva [Successful and independent by Foberini: Olga Rudnieva]. (2024, August 23). Foberini. <https://foberini.com/uspishni-ta-nezalezhni-by-foberini-olga-rudnyeva> [in Ukrainian].
- Volynska, O. (2024). Etnodyzain Halychyny pochatku XX stolittia [Ethno-design of Galicia at the beginning of the 20th century]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 7(2), 379–388. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.2.2024.315475> [in Ukrainian].
- ZAXID.NET. (2018, January 17). *U lvivskoi dyzainerky Anastasii Vasylyk siuzhety z hutsulskykh kakhliv – na odiazi* [Lviv designer Anastasia Vasylyk has Hutsul tiles on clothes] [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3EAgfQX77bM> [in Ukrainian].

Authenticity in Objects of Subject Design on the Example of Kosiv Painted Ceramics as a National Cultural Heritage

Oleh Danyshchuk

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to study peculiarities of designers' form-making searches in creating modern design products based on the national cultural heritage, particularly, motifs of Kosiv painted ceramics, as well as creating and preserving ethnic identity in a master's and a designer's cooperation. *Results.* In the process of research, a number of design projects, collections and compositions, based on authentic sources of cultural heritage and designed using various expressive means and technologies, are studied and analysed. Emphasis is placed on the collaboration of the master and the designer, on certain phenomena of design imitation, in particular on the direct imitation of the work by certain brands, which generally distorts the term of design. It is grounded that an important component of design is a preservation of the author's identity, which not only determines the originality of the creative work, but also contributes to the development of the cultural code

in modern art. *Scientific novelty.* For the first time, shaping in design is comprehensively studied using the example of a separate tradition of cultural heritage, such as Kosiv painted ceramics; a comparative analysis is conducted in applying various expressive means. Particular attention is paid to preserving in design the author's identity as an important component of projection. *Conclusions.* According to the research results, it can be stated that design practice in shaping modern object environment in the context of "ethno" is a trend phenomenon, including the use of motifs of Kosiv painted ceramics by designers. *A promising direction* for further research is to expand the topic of using the national heritage in the design practice of the object and spatial environment, since public interest in this artistic phenomenon continues to grow.

Keywords: design; cultural heritage; Kosiv painted ceramics; shaping; imitation; ethno design; tradition; innovation; identity

Відомості про автора

Олег Данищук, аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна,
ORCID iD: 0009-0005-4123-5361, e-mail: kosovan.od@gmail.com

Information about the author

Oleh Danyshchuk, PhD Student, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine,
ORCID iD: 0009-0005-4123-5361, e-mail: kosovan.od@gmail.com



Синергія художньо-композиційних прийомів в основі парфумерного дизайну (на прикладі форми, кольору, аромату)

Олена Костюченко

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* полягає в теоретичному й емпіричному обґрунтуванні симбіотичного та синестезійного потенціалу композиційних складників, зокрема форми, кольору й аромату, в парфумерному дизайні. Джерельну базу становлять дизайн-проекти флаконів для парфумів відомих світових брендів. *Результати дослідження.* Обґрунтовано роль і місце дизайну флаконів парфумів в інноваційному адаптуванні до динамічних тенденцій парфумерної галузі, значення якого виходить за межі чистої естетики, слугуючи потужним інструментом для передачі цінностей бренду, унікальності та витонченості аромату, впливу на вибір і прихильність споживачів, окреслення суспільних тенденцій. Визначено передумови та чинники впливу на розвиток парфумерного дизайну; основні етапи створення унікального дизайн-продукту (флакона для парфумів), що втілює суть бренду, посилює загальний сенсорний досвід, справляючи незабутнє враження на споживачів і зміцнюючи ідентичність бренду в конкурентному світі парфумерії. *Наукова новизна* полягає в упорядкуванні та систематизації прикладів оригінального за художньо-композиційним рішенням парфумерного дизайну відомих світових брендів. На основі комплексного підходу проведено ретроспективний структурно-семантичний аналіз візуальних засобів і стилістичних тенденцій у дизайні парфумерних брендів *Thierry Mugler* і *Map of the Heart* на різних етапах їх розвитку; визначено особливості прояву синергії й синестезії візуальних й ольфакторних складників як естетичних показників якості дизайну досліджуваних парфумів в естетично значущому змісті (художня виразність) і цілісності композиційно-пластичного рішення. *Висновки.* Виявлено особливості художньої образності відомих брендових парфумів *Thierry Mugler* й *Map of the Heart* на різних етапах розвитку, а саме: художня естетизація, декоративність, вишуканість, оригінальність, різноманітність колірної гами, форми й оптимального композиційного рішення.

Ключові слова: парфумерний дизайн; парфуми; синестезія; ольфакторний; аромати; художньо-композиційні прийоми

Для цитування

Костюченко, О. (2025). Синергія художньо-композиційних прийомів в основі парфумерного дизайну (на прикладі форми, кольору, аромату). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 172–185. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334141>

Вступ

Актуальне мистецтво підтримки сприятливо-го ольфакторного іміджу полягає в підборі певних комбінацій запахів, засобами яких можна спрямовувати поведінку людини, взаємодіяти з її станом і навіть провокувати на конкретні дії. У професійній парфумерії набір таких комбінацій називають парфумерним гардеробом. Роль ольфакторних (лат. — *olfactorius* — стосується запаху, окремих

напрям вивчення впливу ароматів на поведінку людини — ольфакторика) компонентів експресивної поведінки особистості була виявлена в дослідженнях, що проводилися в галузі культурології, антропології, соціології, психології (Костюченко, 2022, 2023). Система запахів, що є безумовним невербальним індикатором індивіда, може служити додатковою характеристикою його складного образу. «Культура запахів» здавна відома як специфічний засіб соціальної стратифікації,

джерело міжособистісних контактів, характеристика функціонально-ролевих відносин індивідів, спосіб ідентифікації, встановлення тотожності, приналежності до певної мікро- або макрогрупи. Суспільство регулює інтенсивність і побутове сприйняття запахів, що складається з взаємодії вроджених і культурно надбаних звичок. Нині соціальне становище політичних лідерів, королівських осіб, духовенства, зірок естради та кіно, відомих діячів телебачення визначається ароматними композиціями, які є бажаними в системі людського сприйняття запахів і закодованих у них смислів. Так, улюбленим ароматом президента США Дональда Трампа є парфуми власного виробництва *Success by Trump* (2011), які уособлюють дух влади (Іщенко, 2021).

Аналіз попередніх досліджень. Об'єктом особливої уваги стає ольфакція (аналіз мови запахів, їх інтерпретація, використання як повідомлення в процесі комунікативного акту) завдяки теоретичним дослідженням відомих зарубіжних учених (Д. Спербер, Е. Сінотта, Р. Фінеган, М. Шлейдт, Х. Риндисбахер, Р. Трембле, К. Классен, М. Дет'єн, Д. Хоувз, А. Корбен, Ю. Риммель, П. Девіс та ін.), в одорології (наука про природу, механізми нюху, виявлення, розпізнавання, осмислення й аналіз запахів) найбільш значущими є напрацювання в культурологічній, антропологічній, соціально-психологічній, лінгвістичній сферах (М. Дука, Н. Макачук, А. Слащук, О. Трофим'юк, С. Богдана, О. Щербак, Г. Демиденко). Багато вчених досліджували вказану тему, базуючись на загальних принципах психології сприймання, зокрема нюхового (Shanahan et al., 2021; Іщенко, 2021; Костюченко, 2022, 2023), ролі синестезії у взаємодії нюхових і візуальних відчуттів (Grossenbacher & Lovelace, 2001; Ramachandran & Hubbard, 2001; Barnett & Newell, 2008; Chiou et al., 2013; Cytowic, 2018; Riccò, 2023), історико-культурних особливостей формування парфумерного мистецтва (Feydeau, 2019; Howard et al., 2009; Turin & Sanchez, 2009; Gauthier, 2011; Guérier, 2017; Ostrom, 2016; Delacourte, n.d.; Grasse et al., 2022; Ghosland & Fernandez, 2011). Зазначимо, що, характеризуючи складники дизайну парфумів, ми орієнтувалися на сучасні наукові розвідки (Ганоцька, 2007; Богуславець & Чеботарьова, 2014; Григорян та ін., 2021; Костюченко, 2022; Авдєєва & Порхун, 2022; Меренков & Костюк, 2024; Жуньжжі & Ганоцька, 2024), а також публікації інтернет-джерел: FRAGRANTICA (<https://www.fragrantica.ua/>), MAP OF THE HEART (<https://mapoftheheart.com/en-eu>), THE PERFUME SOCIETY (<https://perfumesociety.org/>). Попри значну кількість науково-популярних досліджень особливостей парфумерного дизайну

та його ролі в економічному, мистецькому, архітектурному, психологічному аспекті, залишаються напрями цієї проблематики, пов'язані з новими аспектами його розвитку, викликаними потребами сучасного ринку парфумерних товарів, сферою широкого застосування дизайну у формуванні споживчої потреби.

Мета статті — теоретично й емпірично обґрунтувати симбіотичний і синестезійний потенціал художньо-композиційних складників, зокрема форми, кольору й аромату, в парфумерному дизайні.

Результати дослідження

Розробка візуального образу парфумів, який має випромінювати життєву силу й інтенсивність, з насиченим ароматом, який поступово розкривається, зберігаючи безперервність і дифузію, триваючи довго, залишаючись стабільним і створюючи стійку нюхову атмосферу, є складним процесом творчості та функціональності (Костюченко, 2023). Оформлення й дизайн (друк і нанесення логотипів, форма і розмір, колір, декоративні елементи, прозорі «вікна») упаковки й флакона виступають як продовження аромату, надсилаючи своєрідне візуальне повідомлення споживачеві про парфуми, їх унікальність та індивідуальність, що залишають незабутнє враження. Парфуми повинні мати виразний дизайн флакона й упаковки, утворюючи цілісну одиницю й випромінюючи розкіш та елегантність. Запах у повітрі неможливо вловити через упаковку, однак синергія всіх компонентів аромадизайну сприятиме ольфакторній активізації в атмосфері. Форма, кольори, структура, текст і дизайн додаткових зображень парфумерної упаковки можуть впливати на нюхові відчуття глядача й створювати враження, ніби він може розпізнати аромат парфумів у повітрі (Костюченко & Михайлова, 2022). Відомі чотири стилі парфумерного дизайну: простий, ідіосинкратичний, стиль колористики та перебільшений стиль, що стали основними принципами дизайну упаковки для парфумів, а саме: відображають «темперамент парфумів», характеристику бренду, його унікальність і винятковість, здатність до залучення споживачів.

Слід враховувати чинники, що впливають на дизайн флаконів для парфумів: 1) аромат, який є критичним чинником (дизайн повинен візуально відображати запах, текстуру та настрій аромату); 2) цільова аудиторія (смаки та вподобання тих, кому продається аромат, а саме таких елементів, як колір, форма, розмір й естетика); 3) ідентичність бренду (підтримка незмінного стилю бренду через дизайн флакона покращує впізнаваність

і посилює сприйняття бренду; 4) культурний вплив (суспільні тенденції та культурні впливи, зокрема символізм, екологічність, індивідуалізм чи спільна спадщина); 5) практичність (функціональні чинники, такі як захист від розливу, зчеплення та довговічність); 6) матеріали (скло, пластик або кришталь); 7) тенденції (навколо мінімалізму, екологічної свідомості, персоналізації тощо зумовлюють розвиток інноваційних процесів); 8) звернення до полиці (покращує видимість на переповнених полицях, посилює конкурентоспроможність дизайн-продукту) ("Дизайн флакона духів", 2023).

Маючи значну кількість вибору, споживачі, як правило, тяжіють до парфумів у флаконах, які приваблюють їх естетично. Більше, ніж просто контейнери, ці флакони стають витворами мистецтва, скарбами для демонстрації на туалетних столиках. Дійсно, унікальний дизайн флакона парфумів може підкреслити аромат, залучивши потенційних покупців. Дизайн флакона парфумів також створює миттєве візуальне враження про те, яким може бути аромат. Наприклад, мінімалістичний і чистий флакон може передбачати легкий, сучасний аромат, тоді як щедро прикрашений, розкішний флакон може означати важкий, класичний аромат. Ця здатність перекладати запах на візуальну мову робить дизайн пляшки критично важливим для встановлення очікувань споживачів. Врешті, ставлення споживачів до бренду — хай то буде знайомство чи привабливість — також значно впливає на сприйняття ароматів.

Синергія виникає тоді, коли сукупна ефективність двох чи більше компонентів перевищує суму окремих ефектів. Один активний складник (зокрема аромат) може відігравати головну роль у дизайн-продукті, проте справжнє задоволення дизайнера, виробника, маркетолога, реалізатора й споживача досягається завдяки майстерності й мистецтву поєднання різних компонентів дизайну — форми, кольору, аромату. Дотримання гармонійної композиції й балансу посилює їхній вплив, створюючи більш потужний і привабливий продукт. Успішність аромапроєкту обумовлена обов'язковим врахуванням усіх його компонентів; зокрема, фірмовий аромат і все, що він втілює: інгредієнти, бренд, цільову аудиторію, відображено в дизайні упаковки й флакона.

Обов'язковими етапами проєктування (дизайн-мислення парфумів є: аналіз актуальних запитів цільової аудиторії, натхнення та концептуалізація, співпраця з парфумерами та стейкхолдерами бренду, створення прототипів та ітерації, вибір матеріалів і технології виробництва, брендування та персоналізація, контроль якості та

тестування (Костюченко, 2024). Розглянемо роль кожного з цих етапів:

— етап *«натхнення та концептуалізація»* пов'язаний з самим ароматом (його суть, ноти, настрої та емоції, які він викликає), етикою й ай-дентикою бренду, гарантуючи, що флакон стане органічним продовженням загальної естетики бренду. Отримавши натхнення, команда дизайнерів переходить до етапу концептуалізації (Костюченко, 2017) з його інструментами — ескізами, мудбордами та мозковими штурмами, метою яких є перетворення абстрактних ідей на реальні концепції, що керують процесом проєктування, коли досліджуються такі елементи, як форма, матеріали та візуальні мотиви, що створюють основу для подальших кроків;

— *«співпраця з парфумерами та зацікавленими сторонами бренду»* відбувається задля розуміння нюхової подорожі аромату й включення цих сенсорних елементів у дизайн флакона, що сприятиме створенню гармонійного взаємозв'язку між візуальним та нюховим складниками продукту, стане гарантією того, що дизайн відповідатиме загальній стратегії бренду, цільовому ринку та маркетинговим цілям, а кастомний флакон для парфумів не лише інкапсулює аромат, але й буде резонувати з наративом бренду;

— на етапі *«створення фізичних прототипів»* дизайнери оцінюють практичні аспекти флакона, такі як ергономіка, функціональність і практичність, що має вирішальне значення для вдосконалення дизайну та розв'язання потенційних проблем перед запуском у масове виробництво;

— етап *«вибір правильних матеріалів»* має вирішальне значення у створенні кастомного флакона для парфумів, який не тільки виглядає вишукано, але й доповнює аромат. Баланс між естетикою та практичністю є головним для створення флакона, який буде і візуально приголомшливим, і комерційно життєздатним;

— на етапі *«брендування та персоналізації»* слід враховувати, що флакон для парфумів на замовлення є потужним інструментом брендингу (додавання логотипа бренду, фірмових кольорів чи унікальних візуальних елементів, індивідуальне пакування, етикетка та навіть гравіювання), що гарантує миттєву впізнаваність парфумів, підкреслюючи ідентичність бренду, додаючи ексклюзивності та розкоші до загального користувацького досвіду;

— для *забезпечення найвищих стандартів* якості проводиться ретельне тестування, оцінювання міцності, функціональності та сумісності флакона з ароматом, а також здатності флакона й упаковки витримувати перепади температури, вплив світла

та потенційні реакції з парфумами, щоб гарантувати відповідність естетичним очікуванням, перевершення галузевих стандартів за якістю й експлуатаційними характеристиками.

Останніми роками спостерігається помітний зсув у бік кастомізації (від англ. *customise* — налаштовувати; процес адаптації та налаштування продукту під окрему аудиторію, об'єднану певними особливостями): дизайнери та бренди використовують інноваційні тенденції, щоб покращити чуттєвий досвід своїх клієнтів (*The art of perfume bottle design*, 2025; "Дизайн флакона духів", 2023).

Еволюція дизайну парфумерних флаконів віддзеркалює різноманітну історію ароматів, які вони інкапсулюють. Ще за часів стародавніх цивілізацій флакони для парфумів часто прикрашали складними деталями, що символізували багатство та розкіш. Мистецтво парфумерії досягло нових висот в епоху Відродження, коли техніка видування скла дозволила створювати більш витончені та мистецькі дизайни. Дизайнери торгового Дому *Lalique* та Дому кришталю *Baccarat* здійснили революцію в цій галузі, створивши вічні шедеври, що поєднують форму й функцію (Надобенко, 2011).

Вибір нами таких відомих світових брендів парфумерного мистецтва, як *Thierry Mugler* (Тьєрі Мюглер (*Thierry Mugler*), Франція, 1982) і бренду *Map of the Heart* (Сара Блер і Джефрі Дарлінг (*Sarah Blair & Geoffrey Darling*), Австралія, 2014), обумовлений такими чинниками, як 1) акцент на екологічності (досліджують екологічно чисті матеріали, скляні флакони повертаються завдяки можливості їхнього перероблювання, є багаторазовими у використанні) пакування та парфумерних флаконів, що легко узгоджується з екосвідомими цінностями, які поділяють сучасні вибагливі споживачі; 2) інноваційні методи дизайну; 3) колаборація між відомими художниками, дизайнерами та парфумерними брендами, що додає ринку парфумів унікального колориту, не лише посилюючи естетичну привабливість парфумів, а й об'єднуючи два різні види мистецтва в гармонійне поєднання; 4) узагальнювальна композиційна форма дизайн-продукту (упаковані парфуми) — геометрична форма, яка утворює структуру композиції; домінування таких композиційних прийомів, як асиметрія, що виражає невпорядкованість, незавершеність і є за своєю суттю «індивідуальна», тоді як в основі симетрії закладена певна типологічна спільність; прийом динаміки й статичності, що ґрунтується не тільки на вимірних величинах форми, а й на співвідношеннях інших властивостей (ажурності, тону, кольору, фактури тощо); своєрідність ознак форми, що виділяють цю про-

дукцію серед аналогів (оригінальність); стійкі ознаки форми, що характеризують спільність засобів і прийомів художньої виразності, що дозволяють віднести продукцію до певного стилізового напрямку (стильова визначеність), що склалася в культурі; використання образного вирішення композиції, що створене за принципом простої подоби (схоже на зірку, яблуко, серце у нашому випадку), має зрозумілу форму, що легко читається, приємна візуально й тактильно; насичений виразний колорит (Артемьєва, 2023).

Продовжуючи обґрунтовувати предмет нашого дослідження, зосередимо увагу на синергетичних особливостях художньо-композиційних складників у дизайні парфумів від модних домів *Thierry Mugler* і бренду *Map of the Heart*, що обумовлені синестезією (продукування сенсорної реакції одного з органів чуттів, що стимулює інший орган чуттів). Так, якщо парфумерну композицію з домінуванням ноти грейпфрута пофарбувати у фіолетовий, багато хто відчуватиме терпкі відтінки базиліка, у блідо-рожевий — з'явиться «присмак» шампанського. Аромат із червоною смородиною, змусить згадати про троянди. Застосування синестезійного підходу до дизайну означає врахування сукупності та єдності відчуттів, якими наділена кожна людина (Ricco, 2023).

Слід зазначити, що в основу угруповання естетичних показників якості дизайну досліджуваних парфумів покладено принцип відповідності форми виробу різним аспектам змісту: естетично значущий зміст (художня виразність), взаємозв'язок форми й змісту (раціональна організація форми), форма і її організація (цілісність композиції) (Іванова та ін., 2018).

Комплексними показниками виступають:

– художня виразність (образна виразність, яка характеризує розкриття у формі зображення творчого задуму дизайнера основної художньої ідеї; оригінальність, яка характеризує такі унікальні риси індивідуальності художнього рішення, які, з одного боку, і є відтворенням форм уже відомих зразків, а з іншого — не знижують споживчого рівня виробу в цілому; стильова визначеність, відповідність моді, декоративна виразність);

– цілісність композиційно-пластичного рішення (гармонійність об'ємно-просторової структури, тектонічність, пластичність, колірно-фактурне рішення, супідрядність (впорядкованість) графічних та образотворчих елементів загальному композиційному вирішенню),

– досконалість виробничого виконання (якість поверхні, чистота контурів).

У дизайні флаконів найвідомішими формами є: круглі, овальні, пласкі, яблукоподібні, у формі

квітки, черепа, Ейфелевої вежі, єдинорога, зірки, серця тощо. У нашому дослідженні ми обрали дві останні (*Exploring the Top 10*, n.d.).

Найоригінальнішими є флакони для парфумів у формі зірки як синоніми чарівності та магії, створені Тьєрі Мюглером (1948–2022), французьким модельєром і фотографом, творцем модного будинку свого імені (*Thierry Mugler fragrance projects*, n.d.). У 1992 р. Тьєрі Мюглер очолив парфумерний підрозділ свого модного дому, створений у співпраці з концерном *Clarins[en]*, і випустив парфуми *Angel*, поклавши початок в епоху мінімалізму цілій групі орієнтально-гурманських композицій на противагу прозоро-свіжим, легким ароматам 90-х і сексуальним 80-х рр. Ці парфуми незмінно входять до десятки найбільш продаваних ароматів у світі, їх обирають Дайана Росс, Діта фон Тіз, Кейт Гадсон, Джері Голл, Бейонсе, Ніколь Кідман, Кеті Перрі, Діана Росс, Рене Зельвегер, Неллі Фуртадо, Міла Йовович, Скарлетт Йоханссон.

Футурист і провокатор, найбільш «американський» з усіх французьких дизайнерів фотограф, художник театральних і сценічних костюмів Тьєрі Мюглер вирішив зробити свій перший аромат таким же фантастичним і феєричним, яким був кожен його модний показ. *Angel* став першим ароматом, де солодкість була саме їстівна, він поклав початок цілому сімейству так званих «гурманських» ароматів, до яких ми так звикли за ці 30 років, що більше не вважаємо їх чимось новаторським. Інноваціями в парфумерному світі став блакитний колір рідини й сам флакон у формі зірки, який Тьєрі Мюглер розробив разом із дизайнером і скульптором Жан-Жаком Урканом, а також переzapовнюваність флакона (Loriot, 2019).

Одним із найуспішніших парфумерних рішень відомого бренду, іконою-символом епохи вважається дебютний аромат *Thierry Mugler Angel*, створений парфумерами Олів'є Креспом (Olivier Cresp) та Ів де Ширеном (Yves de Chirin) у 1992 р. (*The Iconic Angel*, 2024). Близько 64-х спроб знадобилося парфумеру Олів'є Креспу, щоб домогтися схвалення Тьєрі Мюглера. Ключем до формули стала їхня спільна розмова, під час якої вони згадували улюблені солодощі дитинства — скибку хліба з шоколадною пастою, праліне й какао. Відомі парфумерні критики Лука Турін і Таня Санчес (Turin & Sanchez, 2009), так відгукуються про цей аромат: «З усього очікувалося, що *Angel* є парфумами дитячого спрямування навколо обожнюваної цими янголятами ноти шоколаду. Підставите під нього щок у очікуванні ніжної ласки — й отримаєте ангельський ляпас, наївна ви людина, — ніколи не вірте газетним ци-

татам і вирізкам!». Майже таке саме враження про парфуми передала експерт Ліззі Остром (Ostrom, 2016): «Абсолютне безумство. Парфуми обіцяють солодощі, але щойно ви починаєте в захопленні жувати їх, раптом виявляється, що в шоколадному батончику є щось сумнівне. Ви випльовуєте шматок, але тільки для того, щоб вам захотілося відкусити знову. *Angel* — це не земна краса, а присутність іншого світу, що викликає тривожність, про що йдеться в оригінальному слогані Мюглера: «Остерігайтеся «Ангелів». Хороших. Поганих» ("Що треба знати про аромат", 2022).

Основними характеристиками парфумів виділяють такі: «з наддозою солодощів» — шоколаду, карамелі, меду, ванілі, цукрової вати, бобів тонка й кокосів, зухвалість, безцеремонність, нахабність, один з найстійкіших ароматів у світі, з характером і «боєголовкою». Важливо відзначити, що приголомшлива аура аромату (верхні ноти: цукрова вата, кокос, листя чорної смородини, диня, жасмин, бергамот, ананас і мандарин; ноти серця: мед, червоні ягоди, ожина, слива, абрикос, персик, жасмин, мускатний горіх, тмин, орхідея, троянда і конвалія; ноти бази: пачулі, шоколад, карамель, ваніль, боби тонка, амбра, мускус і сандал) перебуває в повній гармонії зі стилем оформлення, що передає образ неймовірної красуні й приголомшливої спокусниці (*Thierry Mugler; Couturissime*, n.d.).

Яскравий приклад синестезійного підходу до дизайну парфумів є *Angel Mugler* — гучний, безкомпромісний, з водночас привабливим і відразливим шлейфом, тепла гурманіка в крижаній формі блакитної зірки (Рис. 1, а). Стильний і витончений флакон з ніжного блакитного скла, підкреслений сріблястим променем кришечки, додає чистоти й ніжності. Ці парфуми здобули премію FiFi Award Hall Of Fame 2007.

Донині парфуми не втратили своєї актуальності та витонченості й дотепер завойовують мільйони прихильниць, що відкривають для себе різну силу аромату, його красу й чарівну чуттєвість. З 1992 р. *Thierry Mugler* випустив понад сотню флакерів аромату *Angel*. Форма й забарвлення флакона змінювались, композиція набувала нових нот. Нині в продажу на офіційному сайті марки доступні 10 варіантів *Angel*, в Україні продаються майже всі. Дизайнер Тьєрі Мюглер довго домагався від виробників ідеальної форми неправильної зірки, і цей дизайн усе ще є одним із найбільш пізнаваних — важкий, ґрунтовний, з синьо-рожево-зеленим градієнтом (*The iconic Angel*, 2024).

Створюючи композицію парфумованої води для жінок *Angel Refillable Star* (Рис. 1, б), прем'єра якої відбулася в 1992 р., парфумери модного дому

вирішили виключити з піраміди звичні квіткові ноти, замінивши їх акордами східних солодоців і прянощів. Вони вважали, що тільки так може пахнути мрія успішної жінки, яка зберегла в душі романтику. Аромат належить до групи елітних, східноорієнтальних (початкові ноти композиції розкриваються фруктовим звучанням бергамота, персика, абрикоса, дині та мандарина; їм на зміну приходять шоколад, карамель, слива і пасифлора; наприкінці долучаються акорди сандалу, ванілі, пачулі). Аромат міститься в красивому флаконі блакитного скла. Така композиція уособлює невинність, жіночність і віру у свого чоловіка.

Щоправда, наразі з'являються фланкери різних кольорів, і це, звісно, суттєво впливає на сприйняття композиції. Щороку спостерігається поява нових лімітованих флаконів *Angel* — всипаних кристалами Сваровські, повитих найтоншим срібним дротом, доповнених металевими деталями, сріблястим напilenням. На честь 25-річчя свого флагманського аромату Тьєрі Мюглер влаштував на початку 2017 р. феєричну виставку флаконів *Angel* в саду Grand Musée du Parfum у Парижі. У світлі вогнів, люстр у вигляді парасольок та ілюмінації з підсвічуванням 50 флаконів-зірок були виставлені на огляд майже півтора місяця.

Крім того, бренд випустив версію фланкера *Angel Eau Sucree* 2015 р. від парфумерки Дороті Піот (Dorothee Piot) в оновленому флаконі з мерехтливою блакитною глазур'ю (Рис. 1, в), а також *Angel Muse* 2016 р. у флаконі у вигляді метеорита (Рис. 1, г), але з відбитком незмінної зірки, творіння парфумера Квентіна Біша (Quentin Bish) з *Givaudan*. Наразі з'являються фланкери різних кольорів, і це, звісно, суттєво впливає на сприйняття композиції; зокрема, тропічний, фруктовий, квітковий *Angel Croisiere* у флаконі з переливчастими відтінками рожевого, червоного й помаранчевого, що підкреслює й підсилює запах тропічних фруктів (рис. 1, д), створений парфумеркою Сідоні Лансесер (Sidonie Lancesseur) у 2020 р.

Фруктово-квітково-деревна парфумована вода (початкова нота: малина; нота серця: дамаська троянда; кінцева нота: акігалавуд, бензоїн) *Angel Nova*, 2020 р. (Рис. 1, е), присвячена сміливим, натхненним і рішучим жінкам, які втілюють свої мрії в життя, переживають оновлення через творчість та уяву. Парфумерна композиція *Angel Iced Star* 2021 р. від Квентіна Біша у співпраці з Луїзою Тернер (Louise Turner) (Рис. 1, є). символізує собою жіночність і ніжність, витонченість дамської натури та її оригінальність, дає змогу проявити чарівність і загадковість.

Позачасовий аромат для жінок *Angel Elixir* (Рис. 1, ж), створений Домітіль Мішалон Берт'є

(Domitille Michalon Bertier) і Анною Фліпо (Anne Flipo) у 2023 р., визначає елегантність і вишуканість (верхня нота: рожевий перець; середні ноти: жасмин, іланг-іланг, сандал і квітка апельсина; базові ноти: бурбонська ваніль і бурштин xtreme) (Pekić, 2023), деревно-квіткове гурманське характерне звучання, що трансформується у квітковий «Чумацький Шлях», поміщений у знаковий флакон, забарвлений у глибокий синій колір.

Чуттєва композиція *Angel Fantasm* (Рис. 1, з), створена у 2024 р. (початкова нота: ананас; нота серця: квітка тяре; кінцева нота: пачулі, ваніль бурбон), втілена в чорному флаконі, натхненням для якого став візерунок, створений креативним директором бренду Кейсі Кадваллером (Casey Cadwallader). Флакон є ідеальним утіленням вишуканості й сміливої елегантності аромату, а також жіночності й чуттєвості, яке водночас зачаровує та обпалює (*Angel Fantasm Mugler для жінок*, б.д.).

Відомими чоловічими парфумами є:

1) туалетна вода-спрей (гумова колба) *Angel B Men* (Рис. 2, а), від парфумерів Крістін Нагель (Christine Nagel) і Жаком Юкліє (Jacques Huclier) у 2004 р. — деревна зі спеціями в центрі та фруктовими нотами ревеню, з амброю та сухими деревними нотами в основі. Флакон позначений червоною зірочкою.

2) парфуми *Ice*Men* (Рис. 2, б) створені Жаком Юкліє у 2007 р., здебільшого для молодих чоловіків — сміливих і цілеспрямованих, які не бояться виходити за рамки. Деревний та льодяно-пряний аромат містить потужний акорд пачулі, що надає йому динамічного звучання та льодяної свіжості, бадьорий і сильний, поєднує контрастні ноти льодяної кави, замороженого мускатного горіха та зігрівальної пачулі. Колір зірки — бірюзовий.

3) *Amen Pure Havane* (Рис. 2, в), випущений парфумером Жаком Юкліє у 2011 р. (верхні ноти: тютюн, мед; ноти серця: ваніль, пачулі, какао; базові ноти: амбра, стиракс), — символ мужності та свободи мислення, втілення образу впевненого в собі завойовника. якому доводиться стикатися з проблемами, не втрачаючи мужності, й постійно йти вперед, до досягнення заповітної мети. Тому йому так потрібна нотка солодкої чарівності, що допоможе розслабитися навіть у найскладнішій ситуації, щоб, наситившись короточасним відпочинком, знову почуватися сповненим сил та енергії. Аромат з неповторним звучанням, що поєднує в собі солодкість меду й гіркоту тютюну, приправлену акордом спецій, здатний розбудити чуттєвість і пристрасність, допомогти знайти нові орієнтири й відчути себе справжнім переможцем, для якого не існує перешкод. Флакон позначений золотистою зіркою;



Рис. 1. Дизайн упаковки й флаконів у формі зірки для туалетної води Thierry Mugler.

Жіночі: *Angel*, 1992 (а); *Angel Refillable Star*, 1992 (б); *Angel Eau Sucree*, 2015 (в); *Angel Muse*, 2017 (г); *Angel Croisiere*, 2020 (д); *Angel Nova*, 2020 (е); *Angel Iced Star*, 2021 (є), *Angel Elixir*, 2023 (ж); *Angel Fantasm*, 2024 (з)

4) *A*Men Pure Wood* (Рис. 2, г), 2014. Пресервіз представляє парфум як неприборкану енергію дикої природи, що стикається з вишуканістю та зухвалою звабою А*Мен. Композиція описується як східнодеревна з акцентованими кавовими акордами (ноти дуба, кави, ванілі, пачулі та кипариса). Флакон виглядає так, ніби він виструганий зі шматка дерева й прикрашений бурштиновою зіркою;

5) *A*Men Kryptomint* (Рис. 2, д), створений у 2017 р. Жаком Юкліє (базові ноти: боб, тонка, ваніль, кава, темний шоколад, пачулі; середні ноти: герань, верхні ноти: м'ята, шавлія) як яскравий, відсвіжний чоловічий східнофужерний парфум, нова, більш яскрава й відсвіжна інтерпретація популярних парфумів А*Мен;

6) *A*Men Fantasm* (Рис. 2, е), випущений у 2024 р. парфумерами Луїзою Тернер і Жаком Юкліє, є східним ванільним, амбровим гурманським ароматом для чоловіків (верхні ноти: рожевий перець, бергамот і цитруси; середні ноти: чорний шоколад і шавлія; базова нота: пачулі). Аромат міститься в чорному флаконі, прикрашеному срібною зіркою, що відображає суть чоловічої насолоди.

Слід зауважити, що в дизайні *Mugler*-парфумів обирались різні форми флаконів (містична, яка символізує камінь мудреців; зірки й серця) і кольори (золотий, сріблястий, блакитний, червоний, чорний, темно-синій, фіолетовий).

Наступним у нашому дослідженні є флакон для парфумів у формі серця як увіковченого символу любові та пристрасті. Цей романтичний дизайн обрали для ароматів, що оспівують емоції та зв'язки, такі парфумерні бренди, як *Ralph Lauren*, *Farouche NINA RICCI* (1973) *C'est La Vie Christian Lacroix* (1990), *Escada Margaretha Ley Escada* (1990), *Kingdom Alexander McQueen* (2003), *Preppy Princess Vera Wang* (2010), *Loverdose Diesel* (2011), *DKNY My NY Donna Karan* (2014), *Happy Spirit Amira d'Amour Chopard* (2015), *Pink Heart V6 Map of the Heart* (2017), *Aura Mugler* (2017), включивши їх до своїх колекцій. Форма серця резонує зі споживачами, які шукають парфуми, що не лише захоплюють пахнути, але й пробуджують емоції всередині. Наведемо характеристики двох брендів *Mugler* і *Map of the Heart*.

Четвертий флагманський аромат *Aura Mugler* (Рис. 3, а) — східний (верхні ноти: лист ревеню



Рис. 2. Дизайн упаковки й флаконів у формі зірки для туалетної води Thierry Mugler.

Чоловічі: *Angel B Men*, 2004 (а); *Ice*Men*, 2007 (б); *Amen Pure Havane*, 2011 (в);
*A*Men Pure Wood Mugler*, 2014 (г); *A*Men Kryptomint*, 2017 (д); *A*Men Fantasm*, 2024 (е)

і бергамот; середні ноти: зелені, квітка апельсина, іланг-іланг і груша; базові ноти: бурбонська ваніль, деревні ноти, бурштинове дерево, сандал і кумарин), створений Дафною Бюже (Daphné Bugey), Амандіною Клер-Марі (Amandine Clerc-Marie), Крістопом Рейно (Christophe Raynaud), Марі Саламань (Marie Salamagne) та Олів'є Креспом у 2017 р. у флаконі у формі смарагдового серця для жінок, закоханих у життя, вільних від забобонів і догм, готових розкрити свої бажання й пізнати себе, які перебувають у пошуку своєї автентичності й унікальності.

Map of the Heart — австралійський бренд, заснований у 2014 р. Сарою Блер і Джефрі Дарлінгом. У результаті такої колаборації двох творчих особистостей народилася колекція унікальних ароматів, присвячених тій багатій гамі почуттів, переживаючи які кожна людина відчуває себе живою, справжньою, здатною відчувати сильні емоції — від всеосяжної радості до глибокого смутку. Талановитий парфумер, Жак Юкліс, який здебільшого створював аромати *Mugler*, майстерно втілює концепцію: кожне серце має свою відмінну поетику, де гармонійно поєднуються ноти східних прянощів і весняних квітів, акценти цитрусових плавно перетікають у спеції, змішуються з ними, створюючи химерні коктейлі. Композицію кожного продукту майстер вибудував на основі австралійського сандалу, деревні акорди якого зливаються з іншими запахами, задають ритм парфумів, немов оживляють його, змушують пульсувати. Унікальні поєднання нот

символізують складний світ емоцій, у якому переплітаються веселощі, смуток, співчуття, ніжність і байдужість.

Відправною точкою в історії аромату, покликаної втілити його характер, став колір — кожній нюховій темі відповідає флакон певного відтінку. Наприклад, *Black Heart* представлений темними нотами обвугленого дерева й чорного перцю, а *Purple Heart* розкривається наснажливим шлейфом вишні, фіалки (*Map of the Heart*, n.d.; *Nightingale*, n.d.). Розглянемо символічні, семантичні, ольфакторні й композиційні складники кожного парфумерного продукту.

«Нестримна безтурботність, радість і широкий відкритий ландшафт» в ароматі *Clear Heart V.1.*, 2014 р. (Рис. 3, б) (чисте серце — невинність, австралійське літо: серфінг, плавання, спекотні дні, прохолодний вітер і сіль), який чистий за назвою та природою, що повторює бентежну поїздку по життю на повній швидкості; пірнаючи у воду з диким азартом, ми отримуємо наснажливу зелену свіжість, зволожену солоним морем, бадьору фруктовість чорної смородини, підкріплену туніським неролі, чистоту півонії, насуху витертої замшею, як орріс (верхні ноти: зелене листя, чорна смородина і цитруси; ноти серця: водяні ноти, півонія, неролі й ірис; ноти бази: мускус, сандал, екстракт білого кедрового дерева й олібанум).

Red Heart V.3 (Рис. 3, в), 2014 р. (червоне серце пристрасті та спокуси, зріла чуттєвість, вибуховість, спокусливість, захоплення) квітковий і фруктовий аромат (верхні ноти: червоне яблуко, рожевий перець і бергамот; ноти серця: гуава, тубероза, кориця



Рис. 3. Дизайн упаковки й флаконів у формі серця брендів Thierry Mugler і Map Of The Heart: *Aura Mugler Mugler*, 2017 (а); *Clear Heart V.1*, 2014 (б); *Red Heart V.3*, 2014 (в); *Black Heart V.2*, 2014 (г); *Gold Heart V.4*, 2015 (д); *Purple Heart V.5*, 2016 (е); *Pink Heart V.6*, 2017 (є); *White Heart V.7*, 2018 (ж); *Abundance V.8*, 2023 (з)

й олібанум; ноти бази: мускус, пачулі, сандал і ваніль) для жінок. Червоний насичений, з переливами, колір аромату однозначно вказує на зворушливі почуття. Розквіт кохання в різних проявах переливчастими гранями стикується й нашаровується безліччю відтінків з різними нюансами, щоб скластися в одну прекрасну мелодію.

Black Heart V.2 (Рис. 3, г), 2014 р. (димне серце, димний, небезпечний, поєднання протилежностей, глибока таємниця), деревний і пряний аромат (верхні ноти: евкаліпт, апельсин і бергамот; ноти серця: чорний перець, кардамон і кориця; ноти бази: деревні ноти, ладан і сандал). Аромат презентується як сюрреалістична подорож в просторі, де фантазія та реальність сходяться на темному боці романтики і відбувається протиставлення темряви та світла.

Gold Heart V.4 (Рис. 3, д), 2015 р. (золоте серце умиротворення, дорогоцінне, стародавнє, екзотичне; теплий вітерець, який огортає, щоб захистити й заспокоїти) — м'який, теплий, ласкавий та затишний фужерно-пряний унісекс парфум з тонкими гурманськими акцентами (верхні ноти: перець і кардамон; ноти серця: молоко і шафран; базова нота деревні ноти).

Purple Heart V.5 (Рис. 3, е), 2016 р. (пурпурове серце самовідданої звитяги, відважності, інстинктивності, тріумфальності; перевертає ольфакторну піраміду, відкриваючись темнішим, а потім світлішим) — це парфуми для жінок квіткові, фруктові, гурманської групи ароматів (верхні ноти: слива і черешня; ноти серця: лакриця, фіалка і троянда; ноти бази: чорнило, деревні ноти, боби тонка, австралійський сандал, ваніль і амбра).

Pink Heart V.6 (Рис. 3, є), 2017 р. (рожеве серце екстазу для подорожі, що заводить) — яскравий і гіпнотичний квітковий аромат для жінок та чоловіків (верхні ноти: шисо, неролі й базилік; ноти серця: нарцис, дрок, жасмин та ірис; ноти бази: тютюн, сумах, ладанум і сандал).

White Heart V.7 (Рис. 3, ж), 2018 р. (біле серце прохолодно запрошує в безкрайній пейзаж кохання) — це парфуми для жінок і чоловіків, належать до групи східних і деревних ароматів (верхні ноти: кардамон, лаванда й альдегіди; ноти серця: слива, ладан, ладанум і гарденія; ноти бази: дерево агар (уд), копайський бальзам, сандал, нагармота і ветивер).

Abundance V.8 (Рис. 3, з), 2023 р. як пісня любові до Австралії з її глибоким шахтарським життям — це парфум для жінок і чоловіків, належить до групи деревних і прямих ароматів (верхні ноти: гіркий апельсин, ладан і рожевий перець; нота серця: австралійська різдвяна ялинка (брахіхітон); ноти бази: австралійський сандал, білий сандал, дерево акігала і бензоїн).

Отже, кожні парфуми були ретельно розроблені, щоб викликати різні емоції; водночас парфумер перекладає слова співзасновників і дивовижні образи в ноти, які він використовує, а дизайнер флаконів розвиває історію за допомогою кольорів, які перегукуються з темою.

Висновки

У результаті дослідження з'ясовано, що мистецтво дизайну парфумерних флаконів вийшло за межі свого функціонального коріння й перетворилося

лося на захопливу форму самовираження, що відображає сутність аромату, який воно інкапсулює. Від історичних шедеврів до сучасних інновацій індустрія охопила тенденції кастомізації, які задовольняють постійно мінливі вподобання споживачів. Поєднання технологій, екологічності та персоналізації робить дизайн флаконів для парфумів майбутнім, яке обіцяє чуттєву подорож, що виходить за межі самого аромату. Обґрунтовано роль і місце дизайну флаконів парфумів як захопливого поєднання мистецтва, науки та маркетингу в інноваційному адаптуванні до динамічних тенденцій парфумерної галузі, значення якого виходить за межі чистої естетики, слугуючи потужним інструментом для передачі цінностей бренду, унікальності та витонченості аромату, впливу на вибір і прихильність споживачів, вирішення суспільних тенденцій. *Визначено* основні етапи від пошуку натхнення в ароматі до фінальної перевірки якості парфумерного флакона, кожен з яких сприяє створенню унікального виробу, що втілює суть бренду, посилює загальний сенсорний досвід, справляючи неабияк враження на споживачів і зміцнюючи ідентичність бренду в конкурентному світі парфумерії. Акцентовано на синергійному та синестезійному потенціалі художньо-композиційних та ольфакторних прийомів парфумерного дизайну.

У результаті ретроспективного аналізу візуальних засобів і стилістичних тенденцій у парфумерному дизайні визначено передумови та фактори впливу на розвиток парфумерного дизайну, виявлено особливості художньої образності відомих брендових парфумів *Thierry Mugler* й *Map of the Heart* на різних етапах розвитку, а саме: художня естетизація, декоративність, вишуканість, оригінальність, різноманітність колірної гами, форми й оптимального композиційного вирішення. Встановлено, що у формотворенні стилю парфумів на основі симбіозу візуального (художня композиція флакона) й ольфакторного (ароматична композиція) складників французькі й австралійські митці успадковували загальні тенденції європейських і східних процесів, доповнюючи їх глибинними традиціями.

Наукова новизна. Вперше впорядковано та систематизовано приклади оригінального за художньо-композиційним вирішенням парфумерного дизайну відомих світових брендів. На основі комплексного підходу проведено ретроспективний структурно-семантичний аналіз візуальних засобів і стилістичних тенденцій у дизайні парфумерних брендів *Thierry Mugler* і *Map of the Heart* на різних етапах їх розвитку; визначені особливості прояву синергії й синестезії візуальних й ольфакторних складників як естетичних показників

якості дизайну досліджуваних парфумів в естетично значущому змісті (художня виразність) і цілісності композиційно-пластичного рішення.

Врешті, наголос на унікальному дизайні флакона парфумів, безсумнівно, продовжитися. Бренди постійно шукатимуть нові, авангардні дизайнерські ідеї, щоб допомогти своїм ароматам виділитися на загальному тлі та задовольнити індивідуальні смаки споживачів.

Практична значущість обумовлена розширенням та поглибленням теоретичних відомостей про особливості парфумерного дизайну, його розвитку як мистецтва та елемента фешн-індустрії. Представлені результати рекомендовано до використання в практичній проєктній роботі дизайнерів у сфері виробництва парфумів, а також у навчальному процесі під час підготовки художників та дизайнерів-науковців у тематичних дослідженнях.

Список посилань

- Авдеева, О. Ю., & Порхун, Л. В. (2022). Визначення споживчих властивостей парфумерних засобів. В *Modern scientific research: Achievements, innovations and development prospects* [Матеріали конференції] (с. 160–162). MDPC Publishing.
- Артемьєва, І. С. (2023). *Основи композиції в дизайні*. Університет Ушинського.
- Богуславець, К. Д., & Чеботарьова, І. Б. (2014). Дослідження впливу кольору на купівельну спроможність товарів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 4–5, 4–12.
- Ганоцька, О. В. (2007). Еволюція ексклюзивних парфумерних флаконів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 5, 14–22.
- Григорян, М., Головачанська, Є., & Мусієнко, В. (2021, 31 травня). Тенденції в дизайні-пакуванні косметичної продукції. В С. М. Кикоть & І. В. Гайдаєнко (Уклад.), *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації* [Матеріали конференції] (Вип. 71, с. 138–140). Університет Григорія Сковороди в Переяславі. https://archer.chnu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/2924/Perejaslav_tezy.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=139
- Дизайн флакона духів: вирішальний елемент брендингу ароматів. (2023, 14 серпня). *Jarsking Packaging*. <https://is.gd/ZvLTMx>
- Жуньжжі, В., & Ганоцька, О. (2024). Перспективи розвитку дизайну артпакування. *Деміурґ: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 7(2), 303–320. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.2.2024.315466>
- Іванова, Л. О., Шарахматова, Т. Є., & Іваненко, Є. В. (2018). *Інноваційні технології і дизайн парфумерно-косметичних продуктів*. Тернопільський

- національний технічний університет імені Івана Пулюя.
- Іщенко, О. М. (2021). Ольфакторна інформаційність в комунікативному полі. *Наукові записки Міжнародного університету*, 34, 156–162.
- Костюченко, О. В. (2017). Візуалізована об'єктивація дизайнерського світосприймання у дизайн-продукті. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 37, 292–303. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155654>
- Костюченко, О. В. (2022). Симбіоз візуальної та ольфакторної перцепції в основі парфумерного дизайну (на прикладі парфумерного Дому GUERLAIN). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 148–162. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269630>
- Костюченко, О. В. (2023, 8 грудня). Психологічна роль одоративної складової світосприймання у життєдіяльності сучасника. В *Психологія свідомості: Теорія і практика наукових досліджень [Матеріали конференції]* (с. 93–97). Liha-Pres. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-353-1-23>
- Костюченко, О. В. (2024, 1 липня – 11 серпня). Дизайн-мислення в основі розвитку конкурентоспроможного менеджера. В *Дизайн-мислення в освітній діяльності* (с. 18–21). Liha-Pres.
- Костюченко, О., & Михайлова, Р. (2022). Стратегії кольору в сучасному бренд-дизайні. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 5(2), 227–242. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266909>
- Меренков, Г. А., & Костюк, І. М. (2024). Психологія дизайну в маркетингу: вплив упаковки на психологічний стан споживача та процес прийняття рішення при виборі товару. *Вісник науки та освіти*, 11(29), 1374–1390. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-11\(29\)-1374-1390](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-11(29)-1374-1390)
- Надобенко, К. (2011, 20 грудня). *Плаття для парфумів*. Cosmohit.ua. <https://ua.cosmohit.ua/article/101>
- Що треба знати про аромат Angel Thierry Mugler, який змінив б'юті-індустрію назавжди. (2022, 24 січня). *VOGUE*. <https://vogue.ua/article/beauty/parfym/chto-nuzhno-znat-ob-aromate-angel-thierry-mugler-izmenivshem-byuti-industriyu-navsegda-22007.html>
- Angel Fantasm Mugler для жінок*. (б.д.). *Fragrantica*. Взято 5 листопада 2024 року з <https://www.fragrantica.ua/perfumes/Mugler/Angel-Fantasm-91916.html>
- Barnett, K. J., & Newell, F. N. (2008). Synaesthesia is associated with enhanced, self-rated visual imagery. *Consciousness and Cognition*, 17(3), 1032–1039. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2007.05.011>
- Chiou, R., Stelter, M., & Rich, A. N. (2013). Beyond colour perception: Auditory-visual synaesthesia induces experiences of geometric objects in specific locations. *Cortex*, 49(6), 1750–1763. <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2012.04.006>
- Cytowic, R. E. (2018). *Synaesthesia*. MIT Press.
- Delacourte, S. (n.d.). *Histoire Du Parfum*. Pt. 3: La naissance de la parfumerie moderne (1880–....). *Le blog parfum de Sylvaine Delacourte*. Retrieved November 5, 2024, from <https://cutt.ly/6CKDmpw>
- Exploring the Top 10 famous shapes of custom perfume bottles*. (n.d.). Uzone Packaging. Retrieved December 15, 2024, from <https://www.uzonepackaging.com/top-10-famous-shapes-of-custom-perfume-bottles.html>
- Feydeau, E. (2019). *La Grande Histoire du parfum*. Larousse.
- Gauthier, M. B. (2011). *Parfums mythiques*. La Martinière.
- Ghozland, F., & Fernandez, X. (2011). *L'herbier parfumé: Histoires humaines des plantes à parfum*. Plume de carotte.
- Grasse, M.-C., de Feydeau, E., & Ghozland, F. (2022). *Le parfum: l'un ses sens, XXe–XXIe siècles*. Aubéron.
- Grossenbacher, P. G., & Lovelace, C. T. (2001). Mechanisms of synesthesia: Cognitive and physiological constraints. *Trends in Cognitive Sciences*, 5(1), 36–41. [https://doi.org/10.1016/S1364-6613\(00\)01571-0](https://doi.org/10.1016/S1364-6613(00)01571-0)
- Guérér, A. (2017, August 11). *Histoire des gestes du parfum*. Memento. <http://www.diptyqueparis-memento.com/fr/histoire-gestes-parfum/>
- Howard, J., Plailly, J., Grüschow, M., Haynes, J.-D., & Gottfried, J. A. (2009). Odor quality coding and categorization in human posterior piriform cortex. *Nature Neuroscience*, 12(7), 932–938. <https://doi.org/10.1038/nn.2324>
- Loriot, T.-M. (2019). *Thierry Mugler: Couturissime*. Phaidon Press.
- Map of the Heart*. (n.d.). The Perfume Society. Retrieved December 15, 2024, from <https://perfumesociety.org/perfume-house/map-of-the-heart/>
- Nightingale, S. (n.d.). *Map of the Heart, the niche house pulling at our heart strings*. The Perfume Society. Retrieved December 15, 2024, from <https://perfumesociety.org/map-of-the-heart-the-niche-house-pulling-at-our-heart-strings/>
- Ostrom, L. (2016). *Perfume: A century of scents*. Pegasus Books.
- Pekić, S. (2023). *Mugler Angel Elixir. Hosi apomamu*. *Fragrantica*. <https://www.fragrantica.ua/news/Mugler-Angel-Elixir-4323.html>
- Ramachandran, V. S., & Hubbard, E. M. (2001). Synaesthesia – A window into perception, thought and language. *Journal of Consciousness Studies*, 8(12), 3–34.
- Riccò, D. (2023). *Synaesthesia and design. Beyond the visual*. Venice Design Week. <https://www.venicedesignweek.com/synaesthesia-design-beyond-visual/>
- Shanahan, L. K., Bhutani, S., & Kahnt, T. (2021). Olfactory perceptual decision-making is biased by motivational state. *PLOS Biology*, 19(8). <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.3001374>
- The art of perfume bottle design: A deep dive into customization trends*. (2025). Uzone Packaging. <https://www.uzonepackaging.com/the-art-of-perfume-bottle-design.html>
- The iconic Angel perfume by Thierry Mugler*. (2024, November 6). La French Touch. <https://www.la-frenchtouch.fr/en/iconic-angel-perfume-by-thierry-mugler/>

- Thierry Mugler *Aura Mugler Refillable Eau de Parfum* парфумована вода 90 ml. (б.д.). VIP-Parfum. Взято 15 грудня 2024 року з <https://vip-parfum.net/ua/p1790881386-thierry-mugler-aura.html>
- Thierry Mugler *fragrance projects*. (n.d.). Behance. Retrieved December 15, 2024, from <https://www.behance.net/search/projects/thierry%20mugler%20fragrance>
- Thierry Mugler, *Couturissime du 30 septembre 2021 au 24 avril 2022*. (n.d.). Madparis. Retrieved December 15, 2024, from <https://madparis.fr/couturissime>
- Turin, L., & Sanchez, T. (2009). *Perfumes: The A-Z guide*. Profile Books.

References

- Angel Fantasm Mugler dlia zhinok* [Angel Fantasm Mugler for women]. (n.d.). Fragrantica. Retrieved November 5, 2024, from <https://www.fragrantica.ua/perfumes/Mugler/Angel-Fantasm-91916.html> [in Ukrainian].
- Artemieva, I. S. (2023). *Osnovy kompozitsii v dizaini* [Fundamentals of composition in design]. Universytet Ushynskoho [in Ukrainian].
- Avdieieva, O. Yu., & Porkhun, L. V. (2022). Vyznachennia spozhyvchikh vlastyvoستي parfumeriykh zasobiv [Determination of consumer properties of perfumes]. In *Modern scientific research: Achievements, innovations and development prospects* [Conference proceedings] (pp. 160–162). MDPC Publishing [in Ukrainian].
- Barnett, K. J., & Newell, F. N. (2008). Synaesthesia is associated with enhanced, self-rated visual imagery. *Consciousness and Cognition*, 17(3), 1032–1039. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2007.05.011> [in English].
- Bohuslavets, K. D., & Chebotarova, I. B. (2014). Doslidzhennia vplyvu koloru na kupivelnu spromozhnist tovariv [Investigation of the influence of color on the purchasing power of goods]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 4–5, 4–12 [in Ukrainian].
- Chiou, R., Stelter, M., & Rich, A. N. (2013). Beyond colour perception: Auditory-visual synaesthesia induces experiences of geometric objects in specific locations. *Cortex*, 49(6), 1750–1763. <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2012.04.006> [in English].
- Cytowic, R. E. (2018). *Synesthesia*. MIT Press [in English].
- Delacourte, S. (n.d.). Histoire Du Parfum. Pt. 3: La naissance de la parfumerie moderne (1880–....) [History of perfume. Pt. 3: The birth of modern perfumery (1880–....)]. *Le blog parfum de Sylvaine Delacourte*. Retrieved November 5, 2024, from <https://cutt.ly/6CKDmpw> [in French].
- Dyzain flakona dukhiv: Vyryshalnyi element brendynhu aromatyv [Design of a perfume bottle: A decisive element of fragrance branding]. (2023, August 14). *Jarsting Packaging*. <https://is.gd/ZvLTMx> [in Ukrainian].
- Exploring the Top 10 famous shapes of custom perfume bottles*. (n.d.). Uzone Packaging. Retrieved December 15, 2024, from <https://www.uzonepackaging.com/top-10-famous-shapes-of-custom-perfume-bottles.html> [in English].
- Feydeau, E. (2019). *La Grande Histoire du parfum* [The Great History of perfume]. Larousse [in French].
- Gauthier, M. B. (2011). *Parfums mythiques* [Legendary perfumes]. La Martinière [in French].
- Ghozland, F., & Fernandez, X. (2011). *L'herbier parfumé: Histoires humaines des plantes à parfum* [The scented herbarium: Human stories of perfume plants]. Plume de carotte [in French].
- Grasse, M.-C., de Feydeau, E., & Ghozland, F. (2022). *Le parfum: l'un des sens, XXe–XXIe siècles* [Perfume: One of its senses, 20th–21st centuries]. Aubéron [in French].
- Grossenbacher, P. G., & Lovelace, C. T. (2001). Mechanisms of synesthesia: Cognitive and physiological constraints. *Trends in Cognitive Sciences*, 5(1), 36–41. [https://doi.org/10.1016/S1364-6613\(00\)01571-0](https://doi.org/10.1016/S1364-6613(00)01571-0) [in English].
- Guérér, A. (2017, August 11). *Histoire des gestes du parfum* [History of perfume gestures]. Memento. <http://www.diptyqueparis-memento.com/fr/histoire-gestes-parfum/> [in French].
- Hanotska, O. V. (2007). Evoliutsiia eksklyuzyivnykh parfumeriykh flakoniv [Evolution of exclusive bottles of perfume]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 5, 14–22 [in Ukrainian].
- Howard, J., Plailly, J., Gröschow, M., Haynes, J.-D., & Gottfried, J. A. (2009). Odor quality coding and categorization in human posterior piriform cortex. *Nature Neuroscience*, 12(7), 932–938. <https://doi.org/10.1038/nn.2324> [in English].
- Hryhorian, M., Holovchanska, Ye., & Musiienko, V. (2021, May 31). Tendentsii v dyzain-pakuvanni kosmetychnoi produktsii [Trends in the design packaging of cosmetic products]. In S. M. Kykot & I. V. Haidaienko (Comps.), *Tendentsii ta perspektyvy rozvytku nauky i osvity v umovakh hlobalizatsii* [Trends and prospects for the development of science and education in the context of globalization] [Conference proceedings] (Iss. 71, pp. 138–140). Universytet Hryhoriia Skovorody v Pereiaslavi. https://archer.chnu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/2924/Pereiaslav_tezy.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=139 [in Ukrainian].
- Ishchenko, O. M. (2021). Olfaktorna informatsiiniist v komunikativnomu poli [Olfactory informativeness in the communicative field]. *Scientific Notes of the International Humanitarian University*, 34, 156–162 [in Ukrainian].
- Ivanova, L. O., Sharakhmatova, T. Ye., & Ivanenko, Ye. V. (2018). *Innovatsiini tekhnolohii i dyzain parfumeriino-kosmetychnykh produktiv* [Innovative technologies and design of perfumery and cosmetic products]. Ternopilskyi natsionalnyi tekhnichnyi universytet imeni Ivana Puliiua [in Ukrainian].
- Kostiuchenko, O. V. (2017). Vizualizovana obiektyvatsiia dyzainerskoho svitosprymannia u dyzain-produkti [Visualized objectification of the designer's worldview]

- in the design product]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 37, 292–303. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155654> [in Ukrainian].
- Kostiuchenko, O. V. (2022). Symbios vizualnoi ta olfaktornoї pertseptsii v osnovi parfumerneho dyzainu (na prykladi parfumerneho Domu GUERLAIN) [Symbiosis of visual and olfactory perception as the basis of perfumery design (on the example of the GUERLAIN Perfume House)]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 47, 148–162. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269630> [in Ukrainian].
- Kostiuchenko, O. V. (2023, December 8). Psykholohichna rol odoratyvnoi skladovoi svitosprymannia u zhyttiedialnosti suchasnyka [Psychological role of the narrative component of world perception in the life of a contemporary]. In *Psykholohiia svidomosti: Teoriia i praktyka naukovykh doslidzhen* [Psychology of consciousness: Theory and practice of scientific research] [Conference proceedings] (pp. 93–97). Liha-Pres. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-353-1-23> [in Ukrainian].
- Kostiuchenko, O. V. (2024, July 1 – August 11). Dydzain-myslennia v osnovi rozvytku konkurentospromozhnogo menedzhera [Design thinking as the basis of the development of a competitive manager]. In *Dydzain-myslennia v osvittinii diialnosti* [Design thinking in educational activities] (pp. 18–21). Liha-Pres [in Ukrainian].
- Kostiuchenko, O., & Mykhailova, R. (2022). Stratehii koloru v suchasnomu brend-dyzaini [Colour strategies in modern brand design]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 5(2), 227–242. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266909> [in Ukrainian].
- Loriot, T.-M. (2019). *Thierry Mugler: Couturissime*. Phaidon Press [in English].
- Map of the Heart. (n.d.). The Perfume Society. Retrieved December 15, 2024, from <https://perfumesociety.org/perfume-house/map-of-the-heart/> [in English].
- Mierienkov, H. A., & Kostiuk, I. M. (2024). Psykholohiia dyzainu v marketynhu: Vplyv upakovky na psykholohichni stan spozhyvacha ta protses pryiniattia rishennia pry vybori tovaru [The psychology of design in marketing: The impact of packaging on consumer psychological state and the decision-making process in product selection]. *Bulletin of Science and Education*, 11(29), 1374–1390. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-11\(29\)-1374-1390](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-11(29)-1374-1390) [in Ukrainian].
- Nadobenko, K. (2011, December 20). *Plattia dlia parfumiv* [Dresses for perfumes]. Cosmohit.ua. <https://ua.cosmohit.ua/article/101> [in Ukrainian].
- Nightingale, S. (n.d.). *Map of the Heart, the niche house pulling at our heart strings*. The Perfume Society. Retrieved December 15, 2024, from <https://perfumesociety.org/map-of-the-heart-the-niche-house-pulling-at-our-heart-strings/> [in English].
- Ostrom, L. (2016). *Perfume: A century of scents*. Pegasus Books [in English].
- Pekić, S. (2023). *Mugler Angel Elixir. Novi aromaty* [Mugler Angel Elixir. New fragrances]. *Fragrantica*. <https://www.fragrantica.ua/news/Mugler-Angel-Elixir-4323.html> [in Ukrainian].
- Ramachandran, V. S., & Hubbard, E. M. (2001). Synaesthesia – A window into perception, thought and language. *Journal of Consciousness Studies*, 8(12), 3–34 [in English].
- Riccò, D. (2023). *Synesthesia and design. Beyond the visual*. Venice Design Week. <https://www.venicedesignweek.com/synesthesia-design-beyond-visual/> [in English].
- Runzhi, W., & Hanotska, O. (2024). Perspektyvy rozvytku dyzainu artpakuvannia [Prospects for the art packaging design development]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 7(2), 303–320. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.2.2024.315466> [in Ukrainian].
- Shanahan, L. K., Bhutani, S., & Kahnt, T. (2021). Olfactory perceptual decision-making is biased by motivational state. *PLOS Biology*, 19(8). <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.3001374> [in English].
- Shcho treba znaty pro aromat Angel Thierry Mugler, yakyy zminyv biuti-industriiu nazavzhdy [What you need to know about Thierry Mugler's Angel fragrance, which changed the beauty industry forever]. (2022, January 24). *VOGUE*. <https://vogue.ua/article/beauty/parfum/chto-nuzhno-znat-ob-aromate-angel-thierry-mugler-izmenivshem-byuti-industriyu-navsegda-22007.html> [in Ukrainian].
- The art of perfume bottle design: A deep dive into customization trends*. (2025). Uzone Packaging. <https://www.uzonepackaging.com/the-art-of-perfume-bottle-design.html> [in English].
- The iconic Angel perfume by Thierry Mugler*. (2024, November 6). La French Touch. <https://www.la-frenchtouch.fr/en/iconic-angel-perfume-by-thierry-mugler/> [in English].
- Thierry Mugler Aura Mugler Refillable Eau de Parfum parfumovana voda 90 ml* [Thierry Mugler Aura Mugler Refillable Eau de Parfum 90 ml]. (n.d.). VIP-Parfum. Retrieved December 15, 2024, from <https://vip-parfum.net/ua/p1790881386-thierry-mugler-aura.html> [in Ukrainian].
- Thierry Mugler fragrance projects*. (n.d.). Behance. Retrieved December 15, 2024, from <https://www.behance.net/search/projects/thierry%20mugler%20fragrance> [in English].
- Thierry Mugler, Couturissime du 30 septembre 2021 au 24 avril 2022* [Thierry Mugler, Couturissime from September 30, 2021 to April 24, 2022]. (n.d.). Madparis. Retrieved December 15, 2024, from <https://madparis.fr/couturissime> [in French].
- Turin, L., & Sanchez, T. (2009). *Perfumes: The A-Z guide*. Profile Books [in English].

Synergy of Artistic and Compositional Techniques at the Basis of Perfume Design (on the example of shape, colour, aroma)

Olena Kostiuchenko

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article is to theoretically and empirically ground the symbiotic and synesthetic potential of compositional components in perfume design, in particular shape, colour and aroma. The source base is composed of design projects of perfume bottles of well-known world brands. Results.* The role and place of perfume bottle design in innovative adaptation to dynamic tendencies in the perfume industry is substantiated. Its significance goes beyond pure aesthetics, serving as a powerful tool for conveying brand values, uniqueness and sophistication of aroma, influencing consumers' choices and commitment, and outlining social trends. Prerequisites and factors influencing the development of perfume design are determined; main stages of creating a unique design product (perfume bottle) that embodies the essence of the brand, enhances the overall sensory experience, making an unforgettable impression on consumers, as well as strengthening the brand identity in the competitive world of perfumery are defined. *The scientific novelty* grounds on the arrangement and systematisation of examples of original, artistic and compositional solutions of perfume design of popular world brands. Based on a comprehensive approach, a retrospective structural and semantic analysis of visual means and stylistic tendencies in the design of the perfume brands, such as *Thierry Mugler* and *Map of the Heart*, at different stages of their development is conducted; peculiarities of the manifestation of synergy and synesthesia of visual and olfactory components as aesthetic signs of the design quality of the mentioned perfumes in aesthetically significant content (artistic expressiveness) and the integrity of the compositional and plastic solution are determined. *Conclusions.* Features of the artistic imagery of popular brand perfumes *Thierry Mugler* and *Map of the Heart* at different stages of development are defined, namely: artistic aestheticisation, decorativeness, sophistication, originality, variety of colour scheme, shape and optimal compositional solution. *Keywords:* perfume design; perfume; synesthesia; olfactory; aromas; artistic and compositional techniques

Відомості про автора

Олена Костюченко, доктор психологічних наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-7853-2670, e-mail: g2069544@gmail.com

Information about the author

Olena Kostiuchenko, DSc in Psychology, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-7853-2670, e-mail: g2069544@gmail.com



Універсальні принципи візуалізації ієрархії: поєднання функціональності, залучення та доступності в дизайні вебінтерфейсів

Микола Лукашук

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* полягає в дослідженні ієрархічної структури візуальних елементів у багаторівневому дизайні вебінтерфейсу з акцентом на когнітивні принципи, що впливають на сприйняття користувачів та ефективність навігації. Досліджується роль типографічної ієрархії, просторового розташування та динаміки кольорів у підвищенні доступності інформації та взаємодії. Особлива увага приділяється інтеграції методів візуальної сегментації, щоб збалансувати первинний, вторинний і третинний рівні вмісту, забезпечуючи узгоджений та інтуїтивно зрозумілий досвід користувача. Крім того, досліджується концепція управління когнітивним навантаженням з аналізом того, як елементи інтерфейсу впливають на здатність користувачів обробляти, зберігати та діяти на основі представленої інформації. *Результати* вказують на те, що структуровані візуальні ієрархії покращують точність пошуку інформації та ефективність виконання завдань. Емпіричне тестування двох архітектур інтерфейсу, одна з яких заснована на відкличній обмежено флюїдній ієрархічній сітці, а інша — на прогностичній модульній адаптації, що демонструє явні переваги та обмеження. Хоча структура на основі сітки сприяла швидкому розпізнаванню первинного вмісту, вона вимагала додаткових взаємодій для отримання вторинної та третинної інформації. І навпаки, прогностична модель надавала більший доступ до контекстних деталей, але вимагала вищої початкової когнітивної адаптації. Експериментальна перевірка за допомогою контрольованих досліджень користувачами підтвердила, що структуровані ієрархії зменшують когнітивне перевантаження, зберігаючи послідовний просторовий розподіл вмісту, тоді як динамічні макети оптимізують потік інформації на основі моделей взаємодії. *Наукова новизна* полягає в інтеграції ієрархічної візуальної сегментації з принципами адаптивного дизайну, що забезпечує адаптивну пріоритизацію компонентів інтерфейсу. Крім того, досліджуються нові застосування вигнутих елементів інтерфейсу, що обумовлено їхньою ефективністю в підвищенні залученості користувачів і рівня взаємодії. *Висновки.* Проведене дослідження наголошує на необхідності збалансування структурованих і динамічних візуальних ієрархій у дизайні вебінтерфейсу. Хоча жорстка сегментація забезпечує ясність і передбачуваність, адаптивна реструктуризація підвищує ефективність взаємодії, узгоджуючи розподіл вмісту з поведінкою користувачів.

Ключові слова: структуризація контенту; плавність взаємодії; когнітивне навантаження; адаптивна модуляція; динамічна сегментація; контекстна пріоритизація

Для цитування

Лукашук, М. (2025). Універсальні принципи візуалізації ієрархії: поєднання функціональності, залучення та доступності в дизайні вебінтерфейсів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 186–196. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334143>

Вступ

Візуальна репрезентація інтерфейсних елементів має великий вплив на користувацький досвід взаємодії з інтерфейсом. Неорганізована ві-

зуалізація контентних компонентів може стати причиною ускладненої навігації у межах інтерфейсу, або скомпрометувати процес взаємодії з ним.

З цієї причини, візуальна ієрархія являє собою ключову технологію, яка використовується

у процесі створення вебінтерфейсів. Спочатку вона базувалася на гештальтпсихологічній теорії, завданням якої є вивчення сприйняття користувачами елементів у їх відношенні до один одного та демонструє принцип того, як користувач здійснює угруповання візуальних елементів.

Візуальна ієрархізація ставить за мету презентацію контенту таким чином, щоб користувачі мали змогу розуміти рівень важливості кожного елемента, тобто здійснюється організація інтерфейсних елементів задля подальшого виділення об'єктів на основі різниці їхніх властивостей — розмірів, кольорів, контрастів, стилізації тощо. Типографіка, як головний візуальний елемент, є важливим засобом для організації та пріоритизації текстової інформації. Це стало основою для створення спеціалізованої системи — типографічної ієрархії, яка фокусується на структуризації тексту з метою його оптимального сприйняття користувачами.

Аналіз попередніх досліджень. У контексті розгляду універсальних принципів візуалізації в дизайні вебінтерфейсів варто відзначити праці закордонних науковців.

Так, Н. Фірузе та ін. (Firoozeh et al., 2020) розглядають методи вилучення ключових слів, проблеми визначення «ключів», вибір відповідних функцій і оцінки методів вилучення. Класифікуючи наявні підходи та аналізуючи їх сильні та слабкі сторони, це дослідження надає вичерпну інформацію, яка уможливить процес розробки відповідних методів для різних застосувань у видобутку тексту та пошуку інформації.

С. Ганвір та Н. Лал (Ganvir & Lal, 2021) порівнюють моделі згорткових (convolutional neural networks — CNN) і штучних нейронних мереж (artificial neural network) ANN для автоматичного розпізнавання мови користувача, зокрема перенесення навчання з класифікацією SVM (support vector machine — метод опорних векторів). CNN, навчена на зображеннях спектрограми, досягла 90% точності з низькою середньоквадратичною помилкою (mean square error — MSE) (0,012), але вимагала тривалого навчання та обчислювальних ресурсів. Мережа, навчена на витягнених спектральних характеристиках, досягла 93% точності, але мала високу MSE (30,87), що вказує на обмеження в обробці сильно розсіяних даних гучномовців.

Роль маркерів у розумінні даних та візуальній ієрархії досліджував А. Хо (Ho, 2023). Зокрема, аналізуючи попередні дослідження та приклади їхньої ефективності у візуалізації даних, дослідник ґрунтовно вивчив вплив типографіки на взаємодію з користувачем, інтерактивні елементи для

взаємодії, а також типографіку на основі даних для передачі думок.

М. Кабірою з колегами (Kabir et al., 2021) запропоновано контрольований метод класифікації ключових слів із використанням автоматичного вилучення на основі TextRank, оптимізованого за допомогою генетичного алгоритму. У ньому порівнюються методи вилучення ключових слів. Результати наборів даних ACM показують, що метод GA-CWC(P) у поєднанні з TextRank досяг найвищої точності (83,91%) і F-міри (81,13%), перевершуючи традиційні підходи. Модель вводить самооновлювані ключові слова та коригування ваги класифікації, підвищуючи адаптивність і ефективність класифікації, коли вводяться нові дані.

Такі науковці, як П. Ні, Ю. Лі та В. Чанг (Ni et al., 2020), представили класифікатор каскадної моделі суміші Гаусса — глибинної нейронної мережі (GMM-DNN) для ідентифікації користувача в середовищах емоційної розмови. Оцінений на базі даних Emirati Speech і наборі даних SUSAS, запропонований метод перевершив традиційні класифікатори, такі як SVM і MLP (Multilayer perceptron — багатопаровий перцептрон), особливо в емоційному контексті. Результати показали покращення на 2,7% і 3,3% порівняно з SVM і MLP, відповідно, у нейтральних умовах, зі значними перевагами в емоційному середовищі, за винятком емоції «Злість». Тест статистичної значущості підтвердив перевагу моделі GMM-DNN в обробці емоційних варіацій мови.

Під час дослідження гендерної класифікації на основі мовних сигналів І. Шахін, А. Нассіф та С. Хамса (Shahin et al., 2020) порівнювали чотири класифікатори машинного навчання, а саме: k-Nearest Neighbor (KNN — метод k-найближчих сусідів), SVM, Random Forest (RF — метод випадкового лісу) і CNN. Отримані авторами експериментальні результати показують, що після оптимізації гіперпараметрів для кожного класифікатора за допомогою пошуку по сітці експериментальні результати показують, що CNN досягає найвищої точності (98,67%), потім SVM (97,33%), KNN (96,8%) і RF (95,73%). Модель CNN правильно класифікувала 740 із 750 тестових зразків, продемонструвавши чудову продуктивність. Дослідження підкреслює ефективність CNN щодо гендерної класифікації та пропонує майбутні дослідження підходів до вивчення ансамблю для подальшого підвищення точності.

У рамках наукового пошуку Б. Єні, А. Моханти та С. Моханти (Jena et al., 2021) порівнювалися різні методи вилучення ключової фрази без нагляду, зокрема TF-IDF, TextRank, SingleRank,

PositionRank, а також тематичні підходи, такі як TPR і TR. Результати засвідчили, що PositionRank досягає найвищої точності для однотематичних наборів даних, перевершуючи інші методи з показниками F1 21,2% (DUC-2001), 15,7% (Nguyen) і 14,4% (WWW). TPR найкраще працює для багатотематичних наборів даних, демонструючи підвищену F1-оцінку на 146% на DUC-2001 порівняно з його ефективністю на однотематичних наборах даних. Результати дослідження дозволили констатувати обмеження в оцінюванні, коли точна відповідність фраз і ручні анотації перешкоджають оцінці ефективності, пропонуючи оцінку подібності на основі Word2Vec для вирішення цих проблем.

На основі експериментального дослідження, виконаного Л. Ся, Г. Ченьем, Х. Сюем, Дж. Цуєм та Ю. Гао (Xia et al., 2020), було доведено, що моделі AVSR на основі глибокого навчання перевершують традиційні методи в шумному середовищі. Покращення вилучення функцій за допомогою 3D CNN для візуальних даних і ResNet для звукових сигналів підвищують точність розпізнавання. Динамічне аудіовізуальне злиття, зокрема з використанням Bi-GRU (Bi Gated recurrent unit — бі-Вентильний рекурентний вузол) та BLSTM, забезпечує адаптацію в реальному часі до різних рівнів шуму, водночас наскрізні моделі досягають точності до 98% на таких наборах даних, як LRW та GRID. Адаптивні стратегії зважування у злитті на основі MSHMM покращують рівень розпізнавання на 5,5% порівняно з традиційними HMM. Огляд припускає, що майбутні архітектури AVSR включатимуть глибинні зображення, злиття мультимодальних датчиків і вдосконалені структури DNN.

Дослідження Ц. Цень та Ю. Чжао (Cen & Zhao, 2024) присвячене впровадженню адаптивних інтерфейсів у вебдодатках для покращення залученості користувачів шляхом персоналізації в реальному часі. Метою дослідження є визначення ефективності адаптивних інтерфейсів, які змінюють свою структуру та контент на основі аналізу поведінкових та контекстуальних даних у реальному часі. Використовуючи алгоритми машинного навчання, дослідження пропонує модель персоналізації, що коригує відображення контенту, макет інтерфейсу та навігаційні шляхи, підвищуючи користувацький досвід та ефективність взаємодії.

Результати емпіричних експериментів демонструють значне покращення ключових метрик залученості. Зокрема, користувачі, що взаємодіяли з адаптивним інтерфейсом, проводили на платформі в середньому на 35% більше часу порівняно

зі статичним інтерфейсом. Коефіцієнт натискань (CTR) збільшився на 28%, а рівень відмов знизився на 15%, що свідчить про більшу залученість користувачів та готовність до подальшої взаємодії з системою. Додатково, 82% користувачів адаптивного інтерфейсу оцінили свій досвід як "задовільний" або "дуже задовільний", порівняно з 64% у контрольній групі.

Наукова новизна роботи полягає в розробці та оцінці комплексної моделі персоналізації, яка інтегрує аналіз користувацької поведінки, уподобань і контекстуальних факторів для створення адаптивних веб-інтерфейсів. На відміну від традиційних підходів, що зосереджуються лише на статичних параметрах персоналізації, запропонована модель використовує динамічне оновлення контенту та макету на основі алгоритмів машинного навчання. Дослідження також пропонує напрямки впровадження цих рішень у різні типи веб-додатків, включаючи комерційні платформи, соціальні мережі та освітні ресурси.

У дослідженні А. Василевського (Wasilewski, 2024) представлено розробку та валідацію функціональної основи, призначеної для впровадження багатоваріантних інтерфейсів електронної комерції, що відповідає зростаючому попиту на персоналізацію в онлайн-торгівлі. Це дослідження ґрунтується на практичному застосуванні платформи AIM2, розробленої для надання персоналізованих інтерфейсів через Adobe Magento. Основна інфраструктура містить у собі модуль збору даних, який фіксує поведінку клієнтів, механізм кластеризації, який сегментує користувачів на основі спільних характеристик, і систему, призначену для розгортання та постійної оптимізації індивідуальних варіантів інтерфейсу.

У процесі кластеризації використовуються такі алгоритми, як K-means, для класифікації користувачів у групи, які можуть діяти, при цьому рішення приймаються на основі інноваційних показників, таких як коефіцієнт часткової конверсії та цінність відвідування клієнта. Ці показники надають детальну інформацію про дії клієнтів, пропонуючи більш детальну перспективу, ніж традиційні показники кліків.

Дослідження підкреслює важливість цього адаптивного підходу, представляючи пілотний проєкт, який включає понад 400 000 сеансів користувачів. Цільовий кластер клієнтів отримав налаштований варіант інтерфейсу з мікромодифікаціями, узгодженими з їх конкретною поведінкою. Результати виявили статистично значуще підвищення залученості клієнтів, узгодження з очікуваними шляхами покупки, тим самим підтверджуючи ефективність системи.

Дослідження визначає проблеми у впровадженні такої системи, зокрема необхідність у надійних можливостях збору та обробки даних. Юридичні та технічні обмеження, включно з конфіденційністю користувачів і обчислювальними вимогами алгоритмів кластеризації, вирішуються за допомогою методів анонімізації та ефективних практик керування даними. Попри ці проблеми підхід представляє інноваційне застосування штучного інтелекту в електронній комерції, що виходить за рамки рекомендацій продукту для досягнення комплексної персоналізації інтерфейсу.

Однак, враховуючи вищезазначені наукові дослідження та теоретичні напрацювання в галузі, питання розробки універсальних вебінтерфейсів залишається недостатньо вивченим, зокрема в контексті інтеграції новітніх технологій, адаптивного дизайну та зручності користування. Це питання потребує подальшого поглибленого аналізу та розробки нових методологічних підходів, що дозволять ефективно вирішити наявні проблеми й покращити користувацький досвід в умовах постійно змінюваних технологічних вимог.

Мета статті полягає в дослідженні ієрархічної структури візуальних елементів у багаторівневому дизайні вебінтерфейсу з акцентом на когнітивні принципи, що впливають на сприйняття користувачів та ефективність навігації.

Результати дослідження

У створенні багаторівневого інтерфейсного дизайну, фокус, головним чином, припадає на інтеграцію візуальних рівнів, які спеціалізуються на репрезентаціях варіативних типів даних. Концепція візуальних рівнів постає як загальна метрика для розуміння того, як інтерфейсами відображається інформація ієрархічним способом. Типографічна ієрархізація організує текстовий контент, використовуючи варіації розмірів шрифту, стилів, кольорів та різноманітних узгоджень задля диференціації між важливою та додатковою інформаціями. Наприклад, у дослідженні Т. Каванаха (Cavanagh, 2023) був розглянутий один з елементів типографічної ієрархізації - маркери списків. Був проведений емпіричний аналіз з метою вивчення впливу цих маркерів на візуальну репрезентацію даних в академічному проєкті. Дослідження виявило, що застосування такого типу форматування було пов'язане з підвищеною точністю, та ефективністю в обробці й пошуку важливої інформації та покращеною можливістю інтегрувати різноманітні джерела даних. Проте головним досягненням має бути неускладнена ідентифікація

важливих елементів під час навігації через решту контенту.

Елементи копіювання в рамках інтерфейсу типово включає такі компоненти, як заголовки, підзаголовки, основний текст та елементи заклику до дії (call-to-action — CTA). Такі елементи піддаються сегментації у чітко визначені рівні, кожен з яких виконує унікальну функцію в межах загально визначеної ієрархії:

- первинний рівень — репрезентується найоб'ємнішим та найбільш помітним текстом. Даний рівень виконує функцію миттєвого захоплення уваги та стислого передавання серцевинної інформації;

- вторинний рівень — включає підзаголовки, які сприяють швидкому скануванню інформації. Дані елементи виконують функцію навігаційної підтримки, уможлиблюючи швидкий перегляд контенту з витримуванням контекстної інформації;

- третинний рівень — складається з основного контекстного тексту та додаткових даних, використовуючи менші, але попри це розбірливі шрифтові налаштування. Його роль полягає в забезпеченні детальної інформації, гарантуючи ясність контексту.

Таким чином, неперервний потік інформації забезпечується сегментацією тексту в ці ієрархічні рівні, навігуючи користувачів від одного сегменту інформації до наступного (Но, 2023). Враховуючи параметри мобільних екранів, цей тип репрезентації має бути адаптованим у зв'язку з обмеженим екранним простором, що зазвичай досягається шляхом зменшення масштабу макета сторінки у два рівні з об'єднанням вторинних елементів у спрощену структуру.

Після проведення ідентифікації та категоризації контенту здійснюється налаштування його параметрів задля встановлення когерентної візуальної ієрархії. Цим параметрам властива маніпуляція притаманними людині когнітивними тенденціями. Стосовно цього вирішальну роль відіграє теорія когнітивного навантаження, розроблена з метою адресування обмеження людської когнітивної обробки інформації під час виконання задач, зосереджуючись на поділі пам'яті на дві системи: робочу пам'ять, яка має обмежену місткість, та довгострокову пам'ять, яка фокусується на збереженні структурованих знань. Таким чином, надмірне надходження інформації за одиницю часу призводить до когнітивного перенавантаження, компрометуючи ефективність виконання завдань. У межах дизайну інтерфейсів когнітивне навантаження стосується ментальних зусиль, необхідних для взаємодії із системою. Отже, існує необхідність

врівноваження когнітивного навантаження, яке категоризується в три типи: власне навантаження, що визначається властивою складністю завдання, в цьому разі складністю елементів вебінтерфейсів; стороннє навантаження, створене елементами, які безпосередньо не допомагають у виконанні завдання, наприклад, зайві компоненти інтерфейсу або неефективна навігація; і корисне навантаження, яке підтримує вирішення проблем і навчання, полегшуючи когнітивні процеси, пов'язані з виконанням завдань (Zimmerer et al., 2022). У зв'язку з цим правильне налаштування вказаних параметрів спрощує навігацію користувачів в інтерфейсі:

- розмір — цей параметр являє собою ефективний інструмент у створенні візуальних відзнак, оскільки використовує асоціативний принцип, який полягає в тому, що більші елементи прямо корелюють з їх важливістю;

- колір — фокус цього параметра припадає на привертання уваги до певних елементів незалежно від інших їхніх властивостей. Яскраві кольори, як, наприклад, червоний, здатні миттєво зосереджувати на собі увагу, що використовується для витримання естетично привабливого балансу між структурою та візуальним складником інтерфейсу;

- негативний простір — являє собою немарковану ділянку між та навколо інтерфейсних елементів. Проте цей простір не відповідає простій відсутності контенту, натомість є цілеспрямованим рішенням, завданням якого є організація та підкреслення інших компонентів. Правильне налаштування цього параметру також сприяє підвищеній читабельності та візуальному потоку;

- близькість — зосереджується на групуванні відносних інтерфейсних елементів близько один до одного задля відзначення їх пов'язаності. Принцип когнітивної маніпуляції полягає в тому, що елементи, розташовані поряд один з одним, природно сприймаються як група елементів. Наприклад, навігаційна панель зі щільно згрупованими пунктами меню візуально повідомляє про те, що вони належать до однієї категорії та виконують схожі функції. Цей параметр знижує когнітивне навантаження, видаляючи двозначність в інтерфейсі;

- повторення — полягає в цілеспрямованому повторному використанні елементів або патернів задля встановлення постійності та знайомості в межах інтерфейсу. Використання однакових кольорів, шрифту та стилю зображень для клавів у рамках усього інтерфейсу посилює їх функціональну значущість, спрощуючи їх розпізнавання користувачами та подальшу взаємодію з ними.

Ієрархізація також може бути вдосконалена внаслідок упровадження вигнутих віртуальних

елементів, оскільки феномен, пов'язаний еволюційними перевагами округлих форм, підкреслює принцип того, як інтерфейсні елементи, розроблені з більш гладкими контурами, відповідають концепції естетичності та привабливості.

З іншого боку, вплив вигнутих форм поширюється за межі естетичних міркувань, виражаючись у їх функціональності. Ця функціональність наявна в навігаційних меню, банерах та формах вводу даних. Інкorporація округлих граней у ці елементи сприяє їхньому активнішому використанню та створює основу для більш інтуїтивного користувацького досвіду. Концепція комбінування принципів візуальної привабливості та мотиваційної психології особливо є корисною щодо її застосування до кнопок заклик до дії (call to action button — СТА), що використовуються у визначальних діях, наприклад, на платформах електронної комерції з присвоєними мітками «Придбати зараз» або «Підписатися». Ця концепція підтверджується серіями досліджень, проведеними Д. Бісвасом (Biswas et al., 2024), які ставили за мету підтвердження теорії підвищення вигнутими елементами показників проклікування. В експерименті Google Ads було згенеровано 945 кліків з 148,826 показами, де вигнутими елементами було досягнуто 0,71%, тоді як гострокутні елементи набули 0,57% стосовно показника проклікування. Польовий експеримент в межах вебсайту електронної комерції надав дані, згідно з якими інтерфейси з вигнутими та ангулярними елементами набрали 474 та 445 відвідувань, відповідно.

Враховуючи описані експериментальні надбання, розробка електрокомерційних платформ має супроводжуватися стратегічним розташуванням вигнутих елементів у ділянках високого трафіку, наприклад, репрезентація товарів та панелі оформлення покупок. Такий підхід має потенціал до оптимізації потоку користувачів та до підвищення процентів завершення транзакцій. Таким чином, у сферах обслуговування гостей чи роздрібно́ї торгівлі вигнуті елементи мають інкорпорувати в брендіві інтерфейсні елементи.

Упровадження ефектів пом'якшення повідомлень з елементами притягування та відштовхування має посилити інтуїтивність та привабливість дизайну. Наприклад, поєднання вигнутих елементів із дослідницько-орієнтованими формулюваннями («Дізнатися більше», «Долучитися») може посилити залученість, тоді як ангулярні елементи широко застосовуються в контексті передачі інформації, що виконує функцію застереження («Не пропустити», «Захистити свій обліковий запис»).

Динамічні взаємозв'язки між інтерфейсною відкличністю та візуальною ієрархією також демонструються як фундаментальний елемент у створенні зосереджених на користувачах вебінтерфейсів, які адаптуються до різних умов відображення, зберігаючи ясність та інтуїтивність навігації. Структура комбінаторного підходу універсалізації вебінтерфейсів представлена на Рис. 1.

Одним зі способів імплементації візуально-ієрархічних принципів у парадигму відкличного дизайну забезпечується за допомогою структур флюїдних сіток, які використовують визначення на основі пропорцій для елементів сторінок. У цьому контексті таким елементам, як заголовки, навігаційні меню та контентні блоки, присвоюються відносні розміри, які узгоджуються з їхньою ієрархічною значущістю. Наприклад, вебінтерфейс, у якому використовується макет з флюїдною сіткою, може масштабувати головну навігаційну панель таким чином, щоб вона займала 15% висоти видового екрана, незалежно від розмірного девайса, забезпечуючи її видимість без необхідності розривання відносних пропорцій інших елементів. Динамічний ресайзинг гарантує, що візуальна значущість витримуватиметься навіть за випадків зміни екранних розмірів.

Інший підхід полягає у використанні адаптивної типографіки, яка передбачає динамічне під-

лаштування розмірів, ваги та стилів шрифту залежно від характеристик девайса. Наприклад, заголовки мають відображатися у 3em на більших екранах, але масштабуватися до 1.5em на менших, одночасно зберігаючи розмірну ієрархію щодо основного тексту.

У проведеному експерименті досліджувалися дві інтерфейсні архітектури з різними підходами щодо структуризації візуальних елементів, потоку контенту та інтерактивного нашування. Перша архітектура була побудована навколо принципів відкличної флюїдної ієрархічної сітки, де була забезпечена чітка сепарація контенту в первинний, вторинний та третинний шари за можливості обмеженого підлаштування позицій елементів. Інтерфейсом застосовується структура на основі колонки, де контентна ієрархія забезпечувалася завдяки контрольному розподіленню розмірів шрифту, інтервалів та контрастних рівнів. Дотримувалася умова, що заголовкові елементи залишатимуться візуально домінантним незалежно від розміру екрана, враховуючи, що головним компонентом — СТА елементам та навігаційним підказкам — надавалася помітність через адаптивне масштабування та контекстну пріоритизацію. Водночас вторинні елементи динамічно підлаштовували своє просторове позиціонування. Елементи третинного рівня, який містив метадані, додаткові

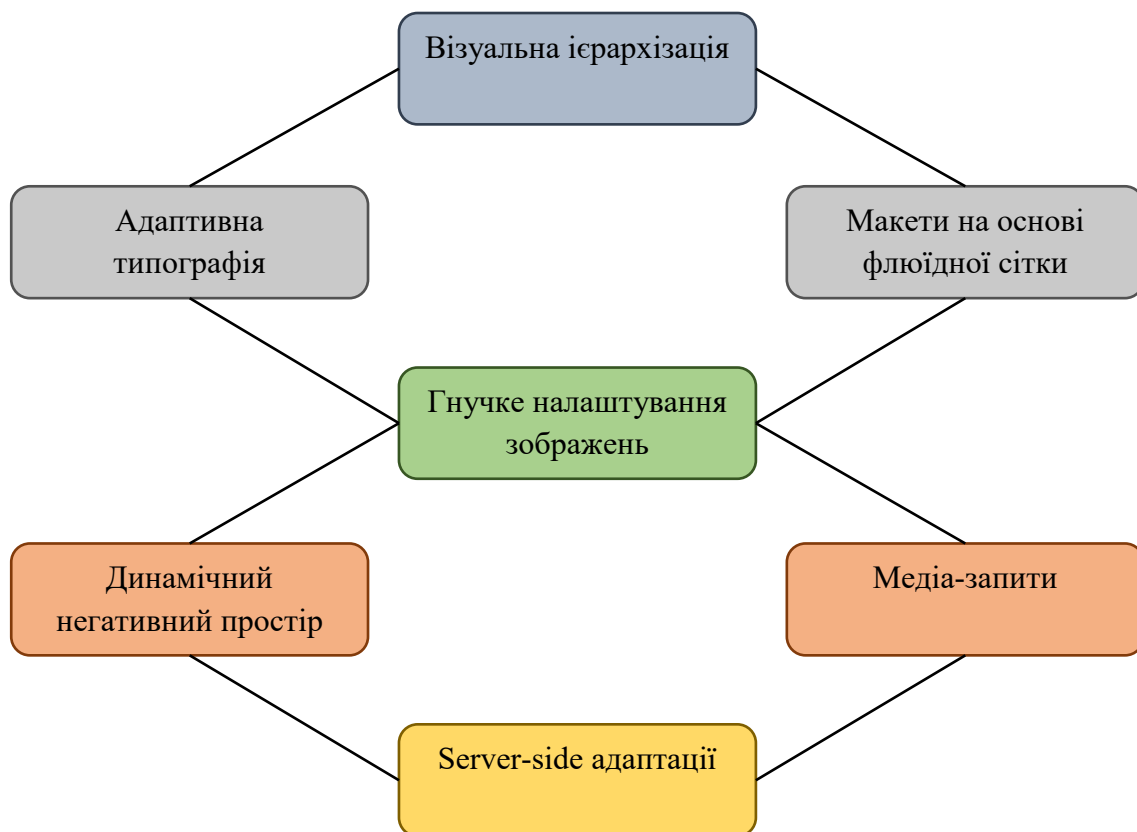


Рис. 1. Інтеграція візуальної ієрархізації та технік підвищення відкличності. Джерело: (розроблено автором)

описи та розширювальні деталі, розташовувалися в окремих контейнерах із прогресивною механікою розкриття, що означало їх показ лише за умови взаємодії користувача з ними.

Натомість друга архітектура інтерфейсу була розроблена згідно з парадигмою предиктивної модулярної ієрархії, де структуризація контенту не залежала повністю від визначених шарів, а піддавалася динамічному перезважуванню та реорганізації на основі патернів користувацької взаємодії з інтерфейсом. Використовувалася реляційна просторова модель, згідно з якою всі елементи підлаштовувалися в контексті помітності та позиціонування на основі даних взаємодії в реальному часі всупереч фіксованій сепарації. Попри підтримку ключових елементів своєї видимості, своєю чергою, була притаманна контекстна свідомість, на відміну від постійності, що означало їх перестановку залежно від характеру взаємодії користувача. Третинні елементи піддавалися контекстному відображенню в межах головного потоку контенту за необхідності, що мінімізувало потребу в додатковій взаємодії з інтерфейсом задля виявлення додаткової інформації.

Порівняльна оцінка двох архітектур інтерфейсу була проведена в контрольованому середовищі із забезпеченням однакових умов для всіх учасників. У дослідженні вивчалися ефективність взаємодії, швидкість пошуку контенту, точність виконання завдань і розподіл когнітивного навантаження. Загалом було залучено 20 учасників, по 10 для кожної архітектури, які виконували однакові навігаційні завдання за фіксованих умов навколишнього середовища для усунення потенційних зовнішніх впливів. Кожен учасник працював зі своїм призначеним інтерфейсом, виконуючи заздалегідь визначені завдання, такі як визначення основного вмісту, отримання вторинної інформації та визначення третинних деталей. Для оцінки ефективності використання було застосовано програмне забезпечення для відстеження екрана, оцінки відповіді за часом і вимірювання структурованого виконання завдань.

Перша архітектура інтерфейсу, що відповідає моделі відкличної ієрархічної сітки, виявилася більш ефективною для пошуку структурованого вмісту, ніж друга модель. Серед учасників, які використовували цю архітектуру, 8 ідентифікували основний вміст швидше, ніж ті, хто використовував другу модель. Швидшому розпізнаванню сприяло фіксоване розташування головних елементів. Однак пошук третинного вмісту був повільнішим, оскільки 7 учасників потребував додаткового часу для доступу до глибшої інформації, враховуючи, що ці елементи розміщувалися

в розділах, що згорталися. Навпаки, у другій моделі третинні деталі вже були інтегровані в основний потік вмісту, скорочуючи час пошуку.

Оцінка когнітивного навантаження показала, що користувачі першої архітектури повідомили про оцінку когнітивних зусиль 5,2/10, тоді як користувачі другої моделі повідомили про 4,6/10. Ця різниця свідчить про те, що хоча структурована ієрархія сприяла інтуїтивно зрозумілій навігації, 6 учасників потребували додаткових зусиль, щоб знайти глибший вміст. Тим часом у другій моделі лише 4 учасники вважали доступ до третинної інформації вимогливим, оскільки вбудована інтеграція вмісту зводила до мінімуму кроки навігації.

Друга архітектура інтерфейсу, заснована на передбачуваній модульній ієрархії, сприяла більшій взаємодії з вторинними та третинними елементами. 6 учасників частіше взаємодіяли з вбудованим контентом, оскільки він надавався без необхідності виконання додаткових дій. Дані виконання завдань показали, що 7 учасників вилучили допоміжні деталі ефективніше, ніж у першій моделі.

Незважаючи на цю перевагу, відсутність фіксованої просторової організації призвела до більш тривалого часу орієнтування. У цій моделі 4 учасники потребували більше часу для початкового сканування макета, тоді як у першій моделі, де позиції вмісту були визначені заздалегідь, лише 2 учасники зіткнулися з цим утрудненням. Крім того, 2 учасники неправильно витлумачили вторинний вміст як основний. Ця помилка була відсутньою в першій моделі, де чітка сегментація забезпечувала точне розрізнення вмісту.

Аналіз потоку кліків показав, що 8 учасників вимагали менше навігаційних дій для кожного завдання в другій моделі, підтверджуючи, що допоміжний вміст був більш доступним без додаткових кліків. Однак через свою динамічну природу 3 учасників спочатку намагалися адаптуватися до потоку вмісту, тоді як перша модель забезпечила миттєву адаптацію для всіх користувачів.

Результати свідчать про те, що має бути інтегрований гібридний підхід, де структурована первинна ієрархія поєднуватиметься з вибірково адаптивним розміщенням вторинного та третинного вмісту, оскільки це може запропонувати оптимальний баланс між ефективністю навігації та залученням користувачів.

Серед потенційних міркувань з розробки більш адаптивного та відкличного вебінтерфейсу як головні методи можуть постати гнучке розташування зображень, медіазапити, виділення негативного простору, колірна ієрархізація. Гнучке розташування зображень постає як метод, суттю

якого є не тільки їх ресайзинг, але також репозиціонування з метою узгодження з принципами візуальної ієрархії. Вебінтерфейс може виводити головне зображення на видимій ділянці на настільних пристроях, водночас обрізавши менш важливі ділянки цього зображення на мобільних пристроях для підкреслення основних моментів. Альтернативним чином певні зображення можуть штучно приховуватись на менших екранах задля зменшення візуального шуму.

Використання медіазапитів дозволяє впроваджувати специфічні ієрархічні коригування за умов визначених розмірах екрана. Наприклад, макет сторінки настільних пристроїв із бічною панеллю для додаткової інформації може реконфігуруватися до моноколонного макета на мобільних пристроях. У таких випадках контент бічної панелі або піддається репозиціонуванню у виділену ділянку, яка вимагає додаткового виклику, або повністю видаляється.

Виділення негативного простору являє собою іншу ключову сферу поєднання принципів візуальної ієрархізації та відкличності. На більших екранах використовується більш вільне виділення простору задля створення візуальної сепарації між елементами. Натомість екрани меншого розміру керуються принципами стискання негативного простору або навіть повторного виділення задля оптимізації лімітованої ділянки перегляду без необхідності порушувати ієрархічну структуру. Серверні техніки (server-side) також відіграють вирішальну роль у комбінації цих стратегій. Наприклад, детекція типу пристрою та роздільної здатності на боці сервера може динамічно визначати, які елементи необхідно завантажити та їх відносно ієрархію.

Імплементація колірної ієрархізації у відкличний дизайн включає підлаштування рівнів контрасту та насиченості динамічним чином. Наприклад, клавіші СТА можуть відображатися у висококонтрастній формі на всіх пристроях, тоді як кольори навколишніх елементів зсуваються у бік меншої насиченості на менших екранах задля привертання уваги до головних дій. Рівні та ефекти глибини аналогічно піддаються адаптації в контексті відкличних інтерфейсних структур. На більших екранах тонкі тіні, або градієнти, можуть бути використані задля створення відчуття глибини, підкреслюючи головні елементи. Натомість менші екрани обумовлюють мінімізацію цих ефектів задля запобігання неорганізованої репрезентації.

Потенційно ефективним у цьому контексті може виявитися контекстно закріплена візуальна ієрархізація, за принципами якої патерни взаємодії користувача з інтерфейсом впливають на відобра-

ження макета сторінки. Наприклад, на початку взаємодії, інтерфейсна структура може зосереджуватися на пріоритизації заголовків та коротких описів на екранах мобільних пристроїв, але під час виявлення користувацьких інтеракцій у конкретних секціях цей інтерфейсний макет може піддаватися динамічному підлаштуванню з метою розширення цих секцій через репозиціонування інших елементів, що підтримуватиме загальний візуальний порядок.

Висновки

Загалом, взаємозв'язок між візуальними елементами в дизайні вебінтерфейсів та користувацькими взаємодіями поширюються за межі естетичного складника, відображаючи структурований взаємозв'язок ергономіки, психології та технологій. Візуальні компоненти, зокрема інтерфейсний макет, колірні налаштування, типографіку та інтерактивні елементи слугують як критичні медіатори в інтерактивності, формуючи перші враження в користувача та спрощуючи його залученість у процес роботи з інтерфейсом.

Ефект естетичної використовуваності підкреслює дуальну важливість візуальної привабливості та функціональної значущості. Привабливий дизайн притягує користувачів, впливаючи на їхню готовність ігнорувати незначні прогалини у функціональності, яка виражається в читабельності, навігаційній здатності та доступності.

Наукова новизна. Запропоновано інноваційний підхід до інтеграції контекстно залежної ієрархізації, за якого макети вебінтерфейсів динамічно адаптуються до моделей взаємодії користувача. Виявлено взаємозв'язок між типографічною ієрархізацією, кольоровими контрастами та когнітивними перевагами користувачів, що дозволяє покращити як функціональність, так і естетичну привабливість інтерфейсів. Отримані результати можуть бути використані дизайнерами вебінтерфейсів для створення функціональних, естетично привабливих та доступних багаторівневих вебсайтів. Рекомендації щодо адаптації інтерфейсів для мобільних пристроїв та оптимізації відкличного дизайну сприятимуть підвищенню зручності та задоволеності користувачів.

Перспективи подальших досліджень можуть бути пов'язані з глибшим вивченням взаємодії між естетичними та функціональними аспектами вебдизайну, зокрема в контексті інтеграції нових технологій, що забезпечують адаптивність інтерфейсів. Окрему увагу варто приділити вивченню адаптивних інтерфейсів, які повинні не лише задовольняти функціональні вимоги, але й макси-

мально сприяти емоційному комфорту користувачів, враховуючи їхні індивідуальні потреби та контексти використання. Розробка універсальних підходів до дизайну, що враховують культурні та соціальні відмінності в сприйнятті візуальних елементів, також відкриває нові горизонти для ефективної та інклюзивної вебкомунікації.

Список посилань

- Biswas, D., Abell, A., & Chacko, R. (2024). Curvy digital marketing designs: Virtual elements with rounded shapes enhance online click-through rates. *Journal of Consumer Research*, 51(3), 552–570. <https://doi.org/10.1093/jcr/ucad078>
- Cavanagh, T. (2023). Cognitive and graphic design principles for creating well-organized, visually appealing slide decks. *Business and Professional Communication Quarterly*, 86(1), 33–51. <https://doi.org/10.1177/23294906221131988>
- Cen, Z., & Zhao, Y. (2024). Enhancing user engagement through adaptive interfaces: a study on real-time personalization in web applications. *Journal of Economic Theory and Business Management*, 1(6), 1–7. <https://doi.org/10.70393/6a6574626d.323332>
- Firoozeh, N., Nazarenko, A., Alizon, F., & Daille, B. (2020). Keyword extraction: Issues and methods. *Natural Language Engineering*, 26(3), 259–291. <https://doi.org/10.1017/S1351324919000457>
- Ganvir, S., & Lal, N. (2021, January 20–22). Automatic speaker recognition using transfer learning approach of deep learning models. In *Inventive Computation Technologies (ICICT)* [Conference proceedings] (pp. 595–601). IEEE. <https://doi.org/10.1109/ICICT50816.2021.9358539>
- Ho, A. G. (2023). Enhancing user experience: Exploring the interactions and visualisation of data through bullet points and typographic design. In T. Ahram & R. Taiar (Eds.), *Human Interaction & Emerging Technologies (IHET 2023): Artificial Intelligence & Future Applications* [Conference proceedings] (Vol. 111, pp. 985–995). AHFE International. <https://doi.org/10.54941/ahfe1004171>
- Jena, B., Mohanty, A., & Mohanty, S. K. (2021). Gender recognition and classification of speech signal. In *Smart Data Intelligence* [Conference proceedings]. Kongunadu College of Engineering and Technology <https://ssrn.com/abstract=3852607>
- Kabir, M. M., Mridha, M. F., Shin, J., Jahan, I., & Ohi, A. Q. (2021). A survey of speaker recognition: Fundamental theories, recognition methods and opportunities. In *IEEE Access* [Conference proceedings] (Vol. 9, pp. 79236–79263). IEEE. <https://doi.org/10.1109/ACCESS.2021.3084299>

- Ni, P., Li, Y., & Chang, V. (2020). Research on text classification based on automatically extracted keywords. *International Journal of Enterprise Information Systems*, 16(4), 1–16. <https://doi.org/10.4018/IJEIS.2020100101>
- Shahin, I., Nassif, A. B., & Hamsa, S. (2020). Novel cascaded Gaussian mixture model-deep neural network classifier for speaker identification in emotional talking environments. *Neural Computing and Applications*, 32(7), 2575–2587. <https://doi.org/10.1007/s00521-018-3760-2>
- Wasilewski, A. (2024). Functional framework for multivariant e-commerce user interfaces. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research*, 19(1), 412–430. <https://doi.org/10.3390/jtaer19010022>
- Xia, L., Chen, G., Xu, X., Cui, J., & Gao, Y. (2020). Audiovisual speech recognition: A review and forecast. *International Journal of Advanced Robotic Systems*, 17(6), 1–17. <https://doi.org/10.1177/1729881420976082>
- Zimmerer, C., Krop, P., Fischbach, M., & Latoschik, M. E. (2022, April 29–May 5). Reducing the cognitive load of playing a digital tabletop game with a multimodal interface. In *Human Factors in Computing Systems* [Conference proceedings] (Article 434, pp. 1–13). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3491102.3502062>

References

- Biswas, D., Abell, A., & Chacko, R. (2024). Curvy digital marketing designs: Virtual elements with rounded shapes enhance online click-through rates. *Journal of Consumer Research*, 51(3), 552–570. <https://doi.org/10.1093/jcr/ucad078> [in English].
- Cavanagh, T. (2023). Cognitive and graphic design principles for creating well-organized, visually appealing slide decks. *Business and Professional Communication Quarterly*, 86(1), 33–51. <https://doi.org/10.1177/23294906221131988> [in English].
- Cen, Z., & Zhao, Y. (2024). Enhancing user engagement through adaptive interfaces: a study on real-time personalization in web applications. *Journal of Economic Theory and Business Management*, 1(6), 1–7. <https://doi.org/10.70393/6a6574626d.323332> [in English].
- Firoozeh, N., Nazarenko, A., Alizon, F., & Daille, B. (2020). Keyword extraction: Issues and methods. *Natural Language Engineering*, 26(3), 259–291. <https://doi.org/10.1017/S1351324919000457> [in English].
- Ganvir, S., & Lal, N. (2021, January 20–22). Automatic speaker recognition using transfer learning approach of deep learning models. In *Inventive Computation Technologies (ICICT)* [Conference proceedings] (pp. 595–601). IEEE. <https://doi.org/10.1109/ICICT50816.2021.9358539> [in English].

- Ho, A. G. (2023). Enhancing user experience: Exploring the interactions and visualisation of data through bullet points and typographic design. In T. Ahram & R. Taiar (Eds.), *Human Interaction & Emerging Technologies (IHET 2023): Artificial Intelligence & Future Applications* [Conference proceedings] (Vol. 111, pp. 985–995). AHFE International. <https://doi.org/10.54941/ahfe1004171> [in English].
- Jena, B., Mohanty, A., & Mohanty, S. K. (2021). Gender recognition and classification of speech signal. In *Smart Data Intelligence* [Conference proceedings]. Kongunadu College of Engineering and Technology <https://ssrn.com/abstract=3852607> [in English].
- Kabir, M. M., Mridha, M. F., Shin, J., Jahan, I., & Ohi, A. Q. (2021). A survey of speaker recognition: Fundamental theories, recognition methods and opportunities. In *IEEE Access* [Conference proceedings] (Vol. 9, pp. 79236–79263). IEEE. <https://doi.org/10.1109/ACCESS.2021.3084299> [in English].
- Ni, P., Li, Y., & Chang, V. (2020). Research on text classification based on automatically extracted keywords. *International Journal of Enterprise Information Systems*, 16(4), 1–16. <https://doi.org/10.4018/IJEIS.2020100101> [in English].
- Shahin, I., Nassif, A. B., & Hamsa, S. (2020). Novel cascaded Gaussian mixture model-deep neural network classifier for speaker identification in emotional talking environments. *Neural Computing and Applications*, 32(7), 2575–2587. <https://doi.org/10.1007/s00521-018-3760-2> [in English].
- Wasilewski, A. (2024). Functional framework for multivariant e-commerce user interfaces. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research*, 19(1), 412–430. <https://doi.org/10.3390/jtaer19010022> [in English].
- Xia, L., Chen, G., Xu, X., Cui, J., & Gao, Y. (2020). Audiovisual speech recognition: A review and forecast. *International Journal of Advanced Robotic Systems*, 17(6), 1–17. <https://doi.org/10.1177/1729881420976082> [in English].
- Zimmerer, C., Krop, P., Fischbach, M., & Latoschik, M. E. (2022, April 29–May 5). Reducing the cognitive load of playing a digital tabletop game with a multimodal interface. In *Human Factors in Computing Systems* [Conference proceedings] (Article 434, pp. 1–13). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3491102.3502062> [in English].

Universal Principles of Hierarchy Visualisation: Combining of Functionality, Engagement and Accessibility in Web Interface Design

Mykola Lukashuk

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* grounds on studying the hierarchical structuring of visual elements within multi-level web interface design, focusing on the cognitive principles underlying users' perception and navigation efficiency. The article studies the role of typographic hierarchy, spatial arrangement and colour dynamics in enhancing information accessibility and engagement. A particular emphasis is placed on the integration of visual segmentation techniques in order to balance primary, secondary and tertiary content layers, ensuring a coherent and intuitive users' experience. Additionally, the concept of cognitive load management is studied, with an analysis of how interface elements influence users' ability to process, retain and act on the basis of presented information. *The results* show that structured visual hierarchies improve information retrieval accuracy and task efficiency. The empirical testing of two interface architectures, one based on a static hierarchical grid and the other one on predictive modular adaptation, demonstrates distinct advantages and limitations. While the grid-based structure facilitates rapid recognition of primary content, it requires additional interactions for retrieving secondary and tertiary information. Conversely, the predictive model improves accessibility to contextual details, but still necessitates higher initial cognitive adaptation. The experimental validation through controlled users' studies confirms that structured hierarchies reduce cognitive overload by maintaining a consistent spatial distribution of content, while dynamic layouts optimise the information flow based on interaction patterns. *Scientific novelty* lies in the integration of hierarchical visual segmentation with adaptive design principles, ensuring certain prioritisation of interface components. Additionally, innovative applications of curved interface elements are studied. It is caused by their effectiveness in enhancing users' engagement and interaction rates.

Conclusions. The conducted research emphasises the necessity of balancing structured and dynamic visual hierarchies in web interface design. While rigid segmentation ensures clarity and predictability, adaptive restructuring enhances interaction efficiency by aligning content distribution with the users' behaviour.

Keywords: content structuring; interaction fluidity; cognitive load; adaptive modulation; dynamic segmentation; contextual prioritisation

Відомості про автора

Микола Лукашук, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна,
ORCID iD: 0009-0009-5448-4315, e-mail: mykola.lukashuk@gmail.com

Information about the author

Mykola Lukashuk, PhD Student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine,
ORCID iD: 0009-0009-5448-4315, e-mail: mykola.lukashuk@gmail.com



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

Дослідження арт-об'єктів в аспектах інноваційно-технологічної інтеграції в сучасний інтер'єрний простір

Оксана Пилипчук

Київський національний університет будівництва і архітектури, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — дослідження аспектів інноваційно-технологічної інтеграції арт-об'єктів в сучасний інтер'єрний простір через використання інноваційних технологій. *Результати дослідження.* Результати критичного аналізу сучасних досліджень та систематизація отриманих даних визначили ключові аспекти інноваційно-технологічної інтеграції арт-об'єктів у сучасний інтер'єрний простір, а саме: 1) аспект динамічності, де людина адаптується або налаштовується на інтерактивні зміни арт-об'єктів в інтер'єрному просторі; 2) аспект партисипативності, де арт-об'єкти в інтер'єрному просторі інтегруються через залучення реципієнта та комунікативних практик; 3) аспект гібридизації, де перетворення арт-об'єкта відбувається завдяки гнучкості, поєднання науки та образотворчого мистецтва в інтер'єрному середовищі. Структурування та аналіз визначених аспектів інноваційно-технологічної інтеграції арт-об'єктів дозволило виявити їх основні характерні можливості в процесі трансформації простору сучасного інтер'єру, що знайшло відображення у розробленій візуальній структурній схемі. *Наукова новизна* полягає у визначенні основних аспектів інноваційно-технологічної інтеграції арт-об'єктів у сучасний інтер'єрний простір, заснованих на використанні цифрових технологій та аналізі їх ключових можливостей у перетворенні сучасного естетичного артпростору на функціональне середовище. *Висновки.* Дослідження показало, що інтеграція цифрових технологій у дизайн інтер'єру відкриває нові можливості для створення інноваційних мистецьких просторів. Теоретичні результати сприяють формуванню сучасного підходу до взаємодії арт-об'єктів із простором, розширюючи творчі можливості та методи в артдизайні. *Перспективою* подальших досліджень є виявлення та вивчення нових інноваційних підходів, а також розробка ефективних стратегій взаємодії між творчістю художників, дизайнерів та цифровими технологіями.

Ключові слова: арт-об'єкт; артдизайн; візуальне мистецтво; інтер'єрний простір; ІТ-інструменти

Для цитування

Пилипчук, О. (2025). Дослідження арт-об'єктів в аспектах інноваційно-технологічної інтеграції в сучасний інтер'єрний простір. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 197–206. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334143>

Вступ

Сучасне візуальне мистецтво та інтер'єрний дизайн на сьогодні зазнають радикальних змін під впливом технологій віртуальної (VR), доповненої (AR) та змішаної реальності (MR), а також можливостей штучного інтелекту (AI). Посилена інтеграція комп'ютерних технологій у різні сфери діяльності сприяє розвитку нових методів створення творчих продуктів, роблячи їх невіддільною частиною сучасного мистецького процесу та зміцнюючи зв'язок із технологічними інноваціями. У сфері

інтер'єрного артдизайну поєднання традиційного образотворчого мистецтва з цифровими технологіями формує середовища, що об'єднують естетику з функціональною адаптивністю.

Загалом у сучасному мистецтві та дизайні зростає пошук унікальних способів репрезентації, спрямованих на індивідуалізацію та концептуальну новизну. Гібридні підходи розширюють можливості творчої реалізації та відображають динаміку сучасних артпрактик (Anscomb, 2023). Стрімкий розвиток комп'ютерних технологій, зокрема штучного інтелекту та віртуальної реальності, трансформують

традиційні методи створення мистецьких об'єктів, розширюючи творчий потенціал (Пилипчук, 2024). Сучасний інтер'єрний простір еволюціонує від статичної, інтроспективної структури до гібридної платформи, що демонструє технологічне поєднання (3D-моделювання, інтерактивні інтерфейси, алгоритми AI), стираючи межі між фізичним і віртуальним середовищем. У результаті простір набуває властивостей адаптивної системи, здатної до поведінкової модифікації (Dunstan et al., 2024). Такий підхід ґрунтується на синергії сенсорних компонентів (освітлення, текстури, акустичні параметри) та цифрових технологій, які забезпечують створення полісенсорних середовищ із підвищеним рівнем емоційної та когнітивної взаємодії (Giunta et al., 2014). Одним із ключових наслідків є перегляд функціональності інтер'єру, де інтеграція цифрових технологій змінює традиційне розуміння приватності та комфорту, трансформуючи простір з пасивного середовища в активного учасника комунікації (Доколова, 2023; Qian, 2021; Sanders-Bustle, 2018). Водночас основним викликом залишається адаптація художніх практик до нових технологічних реалій. Інноваційні засоби вираження потребують від митців і дизайнерів міждисциплінарних компетенцій, включно з розумінням принципів Data Science та когнітивної психології. Інтерактивне візуальне мистецтво, що об'єднує текст, звук і графіку в єдину цифрову наративну систему, не лише змінює просторові характеристики, а й впливає на психоемоційний стан людини та соціальну динаміку (Undiana, 2020; Gingrich et al., 2020). У цьому контексті можна погодитися із застереженням (Wang, 2018), що мистецтво в сучасному інтер'єрі не лише відображає технологічний прогрес, а й осмислює його через призму культурного та соціального контекстів, сприяючи гармонійному розвитку суспільства та розкриттю людського потенціалу.

Таким чином дослідження арт-об'єктів у контексті інноваційно-технологічної інтеграції в сучасний інтер'єрний простір є важливим у зв'язку зі стрімким розвитком цифрових технологій (AI, VR, AR, MR) та їх впливом на мистецтво і дизайн. Сучасні артпрактики потребують переосмислення, оскільки візуальне мистецтво стає інструментом гібридизації фізичного та цифрового середовищ, набуваючи адаптивних і інтерактивних форм вираження. Фокус зміщується зі статичних об'єктів на динамічні системи, які формують персоналізоване та партисипативне середовище, підсилюючи емоційне сприйняття простору.

Переосмислення образотворчого мистецтва як інноваційного інструменту в дизайні інтер'єру змінює підходи в професійній діяльності дизайнерів і художників, спонукаючи їх інтегрувати цифрові

технології у творчу практику, що робить дослідження інтеграції арт-об'єктів, їх різних мистецьких форм і напрямів, у сучасний інтер'єрний простір (сюди можуть входити інтер'єри приміщень будь-якого типу і функціонального призначення) з урахуванням інноваційно-технологічних можливостей особливо актуальним.

З огляду на актуальність теми, варто зазначити, що арт-об'єкт в сучасному інтер'єрі будь-якого типу — це художній твір образотворчого мистецтва чи дизайну різних жанрів, форм і технік (від традиційних до сучасних, абстрактних і реалістичних), створений індивідуально чи колективно, що існує у взаємозв'язку з простором і втілює ідеї, концепції та емоції автора (Пилипчук та ін., 2024).

Аналіз попередніх досліджень. Останні наукові дослідження підтверджують формування нової художньої парадигми, в якій інтерактивність, адаптивність, залученість, мультисенсорний досвід і гібридизація стають ключовими елементами. Особливу увагу приділено необхідності виходу цифрового мистецтва в інтер'єрному просторі за межі суто візуальної естетики та його переосмислення з погляду функціональної утилітарності й соціальної значущості. Дослідники підкреслюють трансформацію традиційного сприйняття простору під впливом інтерактивних технологій і цифрових середовищ, що змінює характер взаємодії глядача з мистецтвом.

За даними дослідження Родінової та ін. (2023), GenAI трансформує інтер'єрний дизайн в інклюзивний та динамічний процес, де технології виступають ключовим чинником інновацій. Як зазначає Юхан та ін. (Yuhan et al., 2024), інтеграція VR, AR та AI перетворює мистецтво зі статичного об'єкта на динамічну систему, чутливу до взаємодії з глядачем. AI, використовуючи GAN та аналіз фізіологічних даних, створює персоналізований контент, що адаптується до емоційного стану або поведінки користувача, перетворюючи глядача з пасивного спостерігача на співавтора, який впливає на формування художнього наративу (Yuhan et al., 2024). VR-технології, як показано у дослідженні Цян (Qian, 2021), здатні створювати динамічні середовища, де інтегровані в нього арт-об'єкти реагують на рух, звук або навіть біометричні показники, що особливо актуально для інтерактивних інсталяцій у публічних інтер'єрах. Чжао та Єжова (Zhao & Yezhova, 2023) визначають цифрове мистецтво як ключовий фактор у формуванні стратегій і принципів дизайну онлайн-виставок у музейних просторах через інтеграцію мультимедійних елементів і технологій, спрямованих на забезпечення доступності для широкої аудиторії. Лю та ін. (Liu et al., 2022) аналізують цифрове мистецтво як ключовий напрям су-

часного візуального мистецтва в медіасередовищі, підкреслюючи його взаємозв'язок із традиційним живописом. Пахрулроджі та Сутеджа (Pahrulroji & Soeteja, 2023) аналізують відеомапінг як самостійну мистецьку форму, допоміжний елемент перформансів та компонент публічних арт-об'єктів, підкреслюючи його залежність від технологічного прогресу. Дослідження Четініч та Ше (Cetinic & She, 2022) аналізують вплив штучного інтелекту (AI) на мистецтво, зосереджуючись на автоматизованому аналізі оцифрованих колекцій та генерації нових творів, що розширює творчі можливості в цифровому середовищі. Спампінато та Картікала (Spampinato & Carticalà, 2021) акцентують на взаємодії сучасного мистецтва з VR, виділяючи її подвійну роль: з одного боку, VR розширює технологічні межі, з іншого — стає інструментом критичного осмислення технологізації. Одним із ключових аспектів дослідження є думка про формування завдяки VR нової візуальної граматики, яка радикально змінює сприйняття мистецтва та його роль у просторі. Інтеграція VR-арту в інтер'єрний дизайн, як показують Спампінато та Картікала, створює напругу між інноваційністю та збереженням естетичної автентичності. Дослідження Ву та ін. (Wu et al., 2025), Лі та Лай (Li & Lai, 2023) розкривають взаємозв'язок технологій AI й VR з дизайном інтер'єрів, підкреслюючи їхній вплив на оптимізацію процесів, художню цінність та клієнтоорієнтованість. У роботі Ву та ін. (Wu et al., 2025) технологія *Level of Detail* (LOD) забезпечує ефективний рендеринг віртуальних середовищ через високу частоту кадрів, плавність взаємодії та комунікацію між дизайнерами й клієнтами, що покращує гнучкість проєктування і зменшує суперечності між технологічним прогресом та художньою цілісністю. Лі та Лай (Li & Lai, 2023) розширюють цю концепцію, описуючи інтер'єр як адаптивний простір, де інтеграція AI й VR не лише підвищує ефективність та персоналізацію, а й надає мистецькому складнику нових вимірів, акцентуючи баланс між інноваційністю та їх практичним застосуванням. Схожі аспекти висвітлюють Четініч та Ше (Cetinic & She, 2022), аналізуючи AI у мистецтві та дизайні. Дослідники демонструють, як штучний інтелект у поєднанні з AR/VR відкриває нові можливості для створення унікальних арт-об'єктів, динамічних інсталяцій та віртуальних галерей. На їх думку, ці технології трансформують інтер'єрні рішення, змішуючи традиційні підходи та ставлячи нові виклики перед фахівцями (Cetinic & She, 2022). Проте автори вказують на низку обмежень, зокрема високі витрати, залежність від точності 3D-сканування та необхідність адаптації алгоритмів, які ускладнюють масштабування VR-рішень. Проблема економічної доцільності VR у дизайні

порушують також Жу та Мансор (Zhu & Mansor, 2024), аналізуючи потенціал цих технологій у контексті їхньої практичної ефективності та художньої цінності. Також у дослідженнях акцентується увага на викликах, пов'язаних із розвитком нейромереж і AI, які розмивають межі між людською творчістю та використанням алгоритмів *generative adversarial networks* (GAN) у створенні мистецьких об'єктів, що може впливати на автентичність мистецьких творів (Brouwers, 2021).

Особливої уваги авторів набуває концепція *Immersive art* та механізми проєкції, що створюють ефект занурення та посилюють емоційний вплив творів. Наукові дослідження підтверджують дедалі більшу роль MR, VR та проєкційного мепінгу у трансформації візуального мистецтва та дизайну інтер'єру, сприяючи створенню адаптивних та імерсивних просторів. Сучасні дослідження підкреслюють, що цифрові технології трансформують арт-об'єкти та інтер'єрний дизайн, поєднуючи мистецтво з функціональністю. Такі концепції знаходять продовження в дослідженні Бауер (Bayer, 2024), який аналізує вплив генеративного AI (GenAI) та VR на інтер'єрний дизайн, зокрема на відтворення орнаментальності через поєднання функціонального мінімалізму з інноваціями. Автор аналізує баланс між технологічним прогресом і художньою цінністю, демонструючи, як GenAI сприяє різнобічній інтеграції технологій, а VR покращує просторове сприйняття, стимулює креативність і сталість дизайну через віртуальне тестування, при цьому IT-інструменти забезпечують імерсивне навчання та перетворюють клієнтів із пасивних спостерігачів на активних учасників проєктування. Чепелик (2021) досліджує вплив VR, AR і гібридних форматів на українське мистецтво та інтер'єри, простежуючи еволюцію від фізичних імерсивних інсталяцій до цифрових платформ, що інтегрують доповнену реальність з урбаністикою. Анскомб (Anscornb, 2023) аналізує, як гібридні форми мистецтва, поєднуючи традиційні техніки та сучасні технології, впливають на трансформацію інтер'єрного простору. Автор розглядає інтеграцію світлових проєкцій, кінетичних скульптур і алгоритмічної фотографії як способи розширення сприйняття простору та взаємодії глядача з мистецтвом. Доколова (2023) зосереджує увагу на сучасних цифрових практиках паблік-арту, які вимагають: інтеграції інтерактивних інсталяцій (наприклад, світлових проєкцій із реакцією на рух); використання AR/VR і 3D-проєкцій для створення імерсивних середовищ; формування гібридних просторів, де цифрові та фізичні елементи співіснують. Запропонований підхід відображає постмодерністську естетику, яка базується на принципах культурного колажу та доступності.

Окремий аспект досліджень пов'язаний із соціальним виміром VR-арту. Гінґріч та ін. (Gingrich et al., 2020) доводять, що партисипативне мистецтво, поєднане з технологіями, перетворює інтер'єрні простори на платформи для колективної рефлексії та дії. Технологічні арт-об'єкти стають не лише засобом естетичного вираження, а й інструментом соціальної терапії, освіти та екологічного активізму. Дослідження демонструє, що такі об'єкти можуть слугувати «живими лабораторіями», де технології (наприклад, машинне навчання, біометричні датчики) не лише виконують естетичну функцію, а й фіксують соціальні зміни.

Аналіз сучасних досліджень підтверджує, що інтеграція цифрових технологій у дизайн інтер'єру відкриває нові можливості для створення інтерактивних, перспективних та гібридних мистецьких просторів. З одного боку, вони розширюють художній потенціал, з іншого — вимагають критичного переосмислення їхнього впливу на традиційні мистецькі практики. Поєднання наукового, технологічного та художнього підходів формує основу для інноваційної інтеграції об'єктів мистецтва в сучасний інтер'єр. Водночас дослідження виявляють науковий пробіл: відсутність системного аналізу впливу цифрових інновацій на взаємодію арт-об'єктів із дизайном сучасного інтер'єрного простору.

Мета статті — дослідити, визначити та систематизувати аспекти інноваційно-технологічної інтеграції арт-об'єктів в сучасний інтер'єрний простір через використання цифрових технологій.

Теоретичні результати даного дослідження сприяють формуванню нового підходу в дизайні та комплексної взаємодії арт-об'єктів з інтер'єрним простором, що може сприяти розширенню творчих рішень сучасного артдизайну. Окрім того, окреслені цілі дослідження спрямовані на розробку узагальненого концептуального бачення взаємозв'язку різних форм арт-об'єктів із сучасним інтер'єром в умовах прагнення до змін у підходах до інноваційної та технологічної інтеграції візуального мистецтва.

Результати дослідження

У результаті тематичного та порівняльно-критичного аналізу наукових джерел щодо неоестетики візуального мистецтва в просторовому середовищі визначено та систематизовано три ключові аспекти інтеграції арт-об'єктів у сучасний інтер'єр:

Аспект динамічності арт-об'єктів в інтер'єрному дизайні засновується на синтезі матеріальних і віртуальних систем: через механізми інте-

рактивності та зворотного зв'язку з адаптацією до дій глядача та контексту простору. Ключову роль тут відіграють технології AR/VR/MR та GenAI, які трансформують саму концепцію інтеграції мистецтва — від статичного елемента до динамічного учасника комунікації. Динамічні мистецькі середовища, що реагують на дії користувачів, розвиваючи межі між мистецтвом, простором і глядачем та базуються на трьох принципах: інтерактивності (участь глядача), мультисенсорності (синтез візуальних, акустичних і тактильних стимулів) та адаптивності (автоматичне налаштування до контексту) (Gingrich et al., 2020). Перехід від статичних арт-об'єктів до динамічних систем формує нову візуальну мову, в якій алгоритми глибокого навчання аналізують реакції користувачів і налаштовують контент відповідно до їхніх вподобань, посилюючи взаємодію між глядачем і мистецтвом. Персоналізація арт-об'єктів на основі алгоритмічних підходів дозволяє створювати індивідуальні художні досвіди, адаптовані до уподобань глядача (Spampinato & Carticalà, 2021). Розумні матеріали й адаптивний дизайн створюють середовища, що змінюються відповідно до поведінкових та емоційних реакцій людини (Pylypchuk & Polubok, 2022). У цьому контексті AR-технології розширюють межі музейного експонування, перетворюючи перегляд виставок на інтерактивний досвід, де VR-мистецтво інтегрується в інтер'єр через динамічні галереї та алгоритмічно згенеровані твори, розширюючи можливості експозицій завдяки ефекту занурення (Yuhan et al., 2024; Zhao & Yezhova, 2023). Адаптивний дизайн поєднує естетику, технології та інтерактивність, формуючи простори чутливі до світла, звуку та поведінки аудиторії, що посилює ефект взаємодії між цифровими та матеріальними елементами (Gingrich et al., 2020). VR/AR-технології змінюють підхід до оформлення простору, інтегруючи цифрові рішення для створення адаптивних сенсорно-світлових форм, що реагують на рух, освітлення та зовнішні умови (Yoo & Kim, 2014). AI-алгоритми налаштовують композиції відповідно до температури, світла чи індивідуальних характеристик користувача (рух, голос), а світлочутливі технології динамічно змінюють кольори, текстури й форми, роблячи мистецтво чутливим до змін середовища. Інтерактивні інсталяції, керовані алгоритмами, реагують на рухи, погляд або ритм серцебиття, створюючи непередбачувані художні результати й посилюючи залученість глядача в процес взаємодії (Yuhan et al., 2024). Біоарт, цифрові медіа та сенсорні технології розширюють можливості інтерактивного мистецтва, інтегруючи його в повсякденний простір через використання світла,

текстури, звуку та інтерактивних поверхонь. Інтерактивні арт-об'єкти реагують на зміни часу доби, настрою користувачів чи середовищних факторів, створюючи багаторівневий, адаптивний мистецький досвід (Доколова, 2023). Подібні адаптивні підходи активно застосовуються й у театральному мистецтві: VR-арт формує сценічні твори, що в реальному часі реагують на рух, міміку та емоції глядачів, перетворюючи традиційний простір вистави на інтерактивне середовище, яке безперервно змінюється під впливом аудиторії (Yuhan et al., 2024).

Таким чином, аспект динамічності, що виникає внаслідок інноваційно-технологічної інтеграції арт-об'єктів в інтер'єрний простір, руйнує їхню статичність, перетворюючи їх в інтерактивні адаптивні системи, здатні до трансформації форми, положення, взаємодії з оточенням. Такий аспект переводить артдизайн у площину мультисенсорного середовища, яке в реальному часі адаптується до індивідуальних характеристик користувача.

Аспект партисипативності. Інтеграція технологій та партисипативних практик змінює роль арт-об'єктів в інтер'єрі, стимулюючи комунікацію й взаємодію, де глядачі стають активними учасниками спільного творення. Інноваційно-технологічне візуальне мистецтво формує ідентичність простору та посилює його соціальний вплив, особливо в громадських і офісних середовищах. Партисипативність у візуальному мистецтві перетворює художній процес на колективну практику, де глядач стає співавтором. Аналітичні інструменти дозволяють оцінити вплив мистецьких об'єктів у громадських просторах за рівнем залученості аудиторії через активістські проекти, які інтегрують культурні символи, підкреслюють локальну ідентичність та зміцнюють зв'язок між мистецтвом і громадою (Gingrich et al., 2020). Сучасні технології трансформують звичайний інтер'єр на партисипативний художній простір, де арт-об'єкти залучають до творчості глядачів, змінюючи їх роль з пасивних спостерігачів на активних творців (Родінова та ін., 2023). Окрім художньої функції, партисипативне мистецтво відіграє важливу соціальну та освітню роль. Інтеграція соціально значущих тем робить арт-об'єкти не лише естетичними елементами, а й інструментами соціальної відповідальності та громадського діалогу (Sanders-Bustle, 2018). Наприклад, у шкільних інтер'єрах мистецтво створює інтерактивні простори колективної творчості, стимулюючи навчальний процес та сприяючи формуванню нових моделей комунікації. Віртуальні виставки також відіграють важливу роль у музейній комунікації, їхня ефективність залежить від комплексного ди-

зайну, що враховує когнітивні особливості користувачів та соціально-середовищні фактори (Kim, 2018). Водночас інтеграція VR, AR та AI змінює традиційне уявлення про мистецтво, розширюючи можливості художників і сприяючи глибшому емоційному зануренню глядачів (Yuhan et al., 2024). Технології VR, AR та AI не лише роблять мистецтво більш інклюзивним, а й змінюють його роль у дизайні інтер'єрів, посилюючи взаємодію з простором, перетворюючи абстрактне мистецтво з об'єкта споглядання на активну платформу для творчого самовираження (Wang, 2018).

Таким чином, партисипативність в арт-об'єктах та інтер'єрному дизайні розширює межі соціальної взаємодії через культурну інтеграцію простору. Даний аспект переосмислює традиційне сприйняття візуального мистецтва, перетворюючи його, формує нову концепцію артпростору, де взаємодія між глядачем і об'єктом стає ключем до соціокультурного досвіду, де IT-інструменти оцінюють рівень залученості аудиторії, вимірюючи ефективність їхнього впливу на середовище та суспільство.

Аспект гібридизації арт-об'єктів в інтер'єрному просторі охоплює синтез образотворчих практик, інженерії і новітніх технологій, що розширює виразні можливості візуального мистецтва. За визначенням Левінсон (Levinson, 2011) та Анскомб (Anscomb, 2023), гібридне мистецтво є художньою формою, яка інтегрує два або більше медіа (матеріали, техніки, творчі практики) в єдиний продукт. Анскомб (Anscomb, 2023) також зауважує, що розробка інноваційних матеріалів і методів може сприяти формуванню нових мистецьких напрямів та візуальних практик. Завдяки синтезу різних художніх підходів формуються унікальні просторові рішення, що змінюють характер взаємодії мистецтва із середовищем. Сучасна інтеграція арт-об'єктів в інтер'єрне середовище, яка ґрунтується на гібридизації артпростору (комплексу умов та елементів оформлення інтер'єру, в який інтегровані арт-об'єкти), забезпечує створення гнучких функціональних рішень. Трансформовані арт-об'єкти, що змінюють форму та функцію відповідно до середовища, переосмислюють традиційне розуміння художнього простору, поєднуючи естетику та утилітарність (Pylypchuk & Polubok, 2024). Гібридизація інтер'єрного простору інтегрує фізичні та цифрові елементи, поєднуючи мистецтво з функціональністю, а інноваційні технології забезпечують поєднання із середовищем. AR персоналізує художні елементи, а VR моделює інтер'єрні рішення, залучаючи глядача до процесу трансформації арт-об'єктів, які здатні реагувати на зміни довкілля (Gingrich et al., 2020). Також використан-

ня імерсивних технологій змінюють уявлення про простір і мистецтво, відкриваючи нові рівні взаємодії між глядачем та арт-об'єктами (Grau, 2003). Формування гібридних середовищ, які інтегрують матеріальні об'єкти та цифрові проєкції, дозволяє створювати багаторівневі художні досвіди, зокрема інтерактивні інсталяції, що реагують на просторове середовище (Доколова, 2023). Поєднання фізичного й цифрового середовища руйнує установлені категорії, відкриваючи нові способи взаємодії (Пилипчук, 2024). Водночас активне використання технологій потребує балансу: надмірна автоматизація ризикує звести мистецтво до шаблонних рішень, тоді як усвідомлена інтеграція AI та цифрових засобів розширює межі художньої творчості (Bayer, 2024). Процес гібридизації артпросторів, в якому відбувається синтез матеріальних елементів з цифровими, створює в інтер'єрі взаємодоповнення функціональності та естетики. Наприклад, VR середовища радикально змінюють музейний

простір, роблячи культурну спадщину доступною в сучасному інтер'єрному контексті (Доколова, 2023), своєю чергою VR-галереї реалізують цифрові технології через різноманітні проєкти — від абстрактних форм до фотореалістичних просторів з деталізованими текстурами та освітленням (Yuhan et al., 2024).

Таким чином, гібридизація мистецтва й технологій трансформує інтер'єрний простір, роблячи його більш чутливим до контексту й гнучким у взаємодії з глядачем. Такий аспект технологічної інтеграції арт-об'єктів у сучасний інтер'єр створює баланс між інноваціями та художньою цілісністю.

У результаті дослідження арт-об'єктів інноваційно-технологічної інтеграції в сучасний інтер'єр було розроблено структурну схему, яка наочно демонструє взаємозв'язок виявлених аспектів та їх характерні можливості в процесі трансформації інтер'єрного простору (див. Рис. 1).

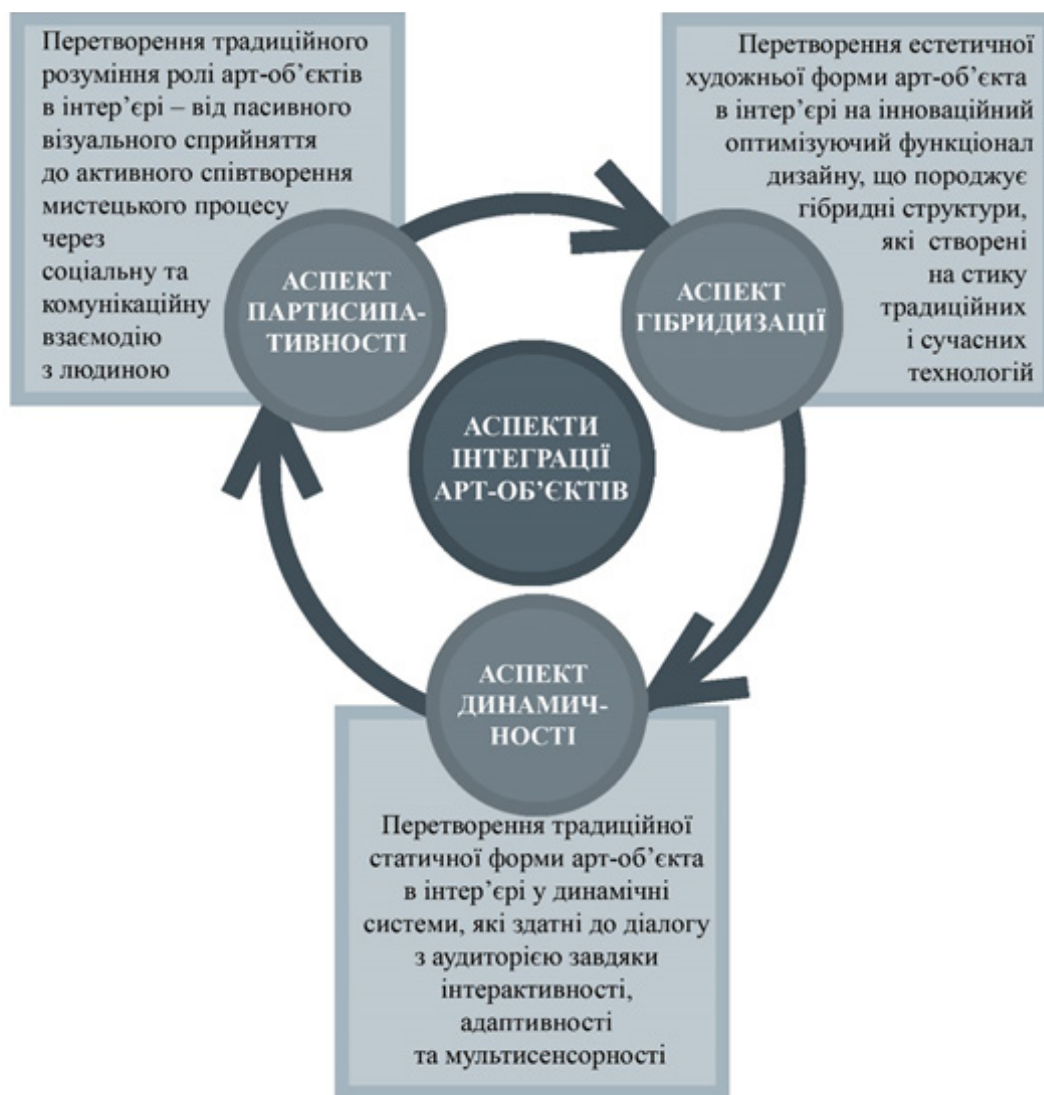


Рис. 1. Структурна схема ключових аспектів інноваційно-технологічної інтеграції арт-об'єктів у сучасний інтер'єрний простір. Джерело: розроблено автором

Дослідження арт-об'єктів в аспектах інноваційно-технологічної інтеграції в сучасний інтер'єрний простір показало, що сучасне мистецтво в інтер'єрному просторі невід'ємно пов'язане з новітніми технологіями, які сприяють гармонізації середовища та адаптації до потреб людини. Проте процес застосування IT-інструментів у візуальному мистецтві супроводжується численними викликами. Основні проблеми охоплюють брак досвіду використання цифрових технологій серед митців, складність програмного забезпечення, високий поріг входження та відсутність усталених методологій роботи з інтерактивними арт-об'єктами. Крім того, як визначається у багатьох дослідженнях, існує спротив визнанню AI як частини мистецького процесу, що ускладнює адаптацію новітніх технологій у творчості (Родінова та ін., 2023; Brouwers, 2021; Wang, 2018; Zhu & Mansor, 2024). Але незважаючи на наявні проблеми, інтеграція цифрових технологій у фізичний простір розширює художні можливості, формуючи альтернативні середовища на перетині мистецтва, дизайну та технологій, де неоестетика базується на аспектах динамічності, партисипативності та гібридності — гармонійному поєднанні функціональних і комунікаційних складників. Відповідно, арт-об'єкти в сучасному інтер'єрі — це симбіоз естетики й технологій, де цифрові інновації переосмислюють візуальне мистецтво через адаптивність інтерактивності, функціональну зміну та нову соціально-колективну взаємодію.

Висновки

В результаті дослідження були, визначені, систематизовані та проаналізовані аспекти інноваційно-технологічної інтеграції арт-об'єктів у сучасний інтер'єрний простір:

- 1). Аспект динамічності, який змінює сприйняття арт-об'єктів інтегрованих в інтер'єрний простір, де людина адаптується або налаштовується на інтерактивні зміни просторового середовища.
- 2). Аспект партисипативності, який активізує комунікацію та соціальну взаємодію арт-об'єктів в інтер'єрному просторі з людиною, залучаючи глядачів до спільного творчого процесу.
- 3). Аспект гібридизації, який поєднує різні сфери науки й мистецтва для створення нових функціонально-гнучких та новаторських форм арт-об'єктів в оптимізованому інтер'єрному середовищі.

Наукова новизна. Таким чином, результати дослідження засвідчили, що інноваційно-технологічна інтеграція арт-об'єктів у сучасний інтер'єрний простір полягає у створенні принципово но-

вого типу художнього середовища, що базується на аспектах динамічності, партисипативності та гібридизації, розмиваючи межі між глядачем, інтер'єрним простором і об'єктом візуального мистецтва.

Інноваційність дослідження полягає в теоретичному визначенні основних аспектів інноваційно-технологічної інтеграції арт-об'єктів у сучасний інтер'єрний простір. Вперше було структуровано та систематизовано ключові характеристики й потенціали визначених аспектів інноваційно-технологічної інтеграції арт-об'єктів в інтер'єрне середовище, що відображено в розробленій наочній схемі. Отримані результати можуть сприяти формуванню нового підходу в сучасному арт-дизайні та розширенню його можливостей у контексті неоестетики, забезпечуючи гармонійне поєднання технологій і візуального мистецтва.

Перспективою подальших досліджень є необхідність у подальшому визначенні та вивченні нових інноваційних підходів, розробці ефективних стратегій взаємодії творчості художників та дизайнерів з цифровими технологіями та естетичними принципами візуального мистецтва.

Список посилань

- Доколова, А. С. (2023). Особливості цифрового публік-арту XXI століття: мистецтво фізичного та віртуального простору. *Мистецтвознавчі записки*, 43, 3–8. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286827>
- Пилипчук, О. (2024). Визначення сучасних тенденцій упровадження арт-об'єктів в інтер'єрний простір. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 142–151. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318369>
- Пилипчук, О., Кащенко, О., & Полубок, А. (2024). Роль арт-об'єкта у формуванні характерних ознак інтер'єрного простору. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 7(1), 138–150. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.1.2024.300933>
- Родінова, Н. Л., Буклів, Р. Л., & Буклів, С. В. (2023). Мистецтво новітніх технологій: проблеми, перспективи. *Культура і сучасність*, 1, 64–69.
- Чепелик, О. (2021). Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років. *Сучасне мистецтво*, 17, 23–40. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423>
- Anscomb, C. (2023). Hybridized, influenced, or evolved? A typology to aid the categorization of new and developing arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 81(3), 317–329. <https://doi.org/10.1093/jaac/kpad028>

- Bayer, H. P. (2024). Generative AI: Democratizing creativity. *Perkins & Will Research Journal*, 16.01, 9–20.
- Brouwers, S. (2021). *Creatives on creativity: 44 Creatives in conversation with Steve Brouwers*. Luster.
- Cetinic, E., & She, J. (2022). Understanding and creating art with AI: Review and outlook. *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications*, 18(2), Article 66. <https://doi.org/10.1145/3475799>
- Dunstan, B. J., Stonham, M., & Dincer, D. (2024). Uncertain future dwelling: Emergent interiors of the metaverse. *Interiority*, 7(2), 151–173. <https://doi.org/10.7454/in.v7i2.394>
- Gingrich, O. M., D'Albore, P., Emets, E., Renaud, A., & Negrao, D. (2020, July 6–8). Connections: Participatory art as a factor for social cohesion. In *EVA London 2020* [Conference proceedings] (pp. 189–197). BCS, The Chartered Institute for IT. <https://doi.org/10.14236/ewic/EVA2020.35>
- Giunta, E. E., Rebaglio, A., & Ruffa, F. (2014). Expanding interior design through humanities. In D. De Moraes, R. A. Dias, & R. B. C. Sales (Eds.), *Diversity: Design/humanities* [Conference proceedings] (pp. 388–397). EdUEMG. <https://doi.org/10.13140/2.1.4407.2325>
- Grau, O. (2003). *Virtual art: From illusion to immersion* (G. Custance, Trans.). MIT Press.
- Kim, S. (2018). Virtual exhibitions and communication factors. *Museum Management and Curatorship*, 33(3), 243–260. <https://doi.org/10.1080/09647775.2018.1466190>
- Levinson, J. (2011). *Music, Art, and Metaphysics*. Oxford University Press.
- Li, M., & Lai, P. C. (2023). Interior design innovation ability with artificial intelligence and virtual reality technology. *DS Journal of Digital Science and Technology*, 2(2), 13–22. <https://doi.org/10.59232/DST-V2I2P102>
- Liu, X., Zhou, H., & Liu, J. (2022). Deep learning-based analysis of the influence of illustration design on emotions in immersive art. *Journal of Art and Design, Mobile Information Systems*, 1, Article 3120955, 1–10. <https://doi.org/10.1155/2022/3120955>
- Pahrulroji, A., & Soeteja, Z. S. (2023). Types of projection mapping on art and design development. In *Arts and design education (ICADE 2022)* [Conference proceedings] (pp. 448–459). Atlantis Press. https://doi.org/10.2991/978-2-38476-100-5_59
- Pylypchuk, O., & Polubok, A. (2022). The color of the surface of the Art object as a means of harmonizing the modern architectural environment. *Landscape Architecture and Art*, 21(21), 59–67. <https://doi.org/10.22616/j.landarchart.2022.21.06>
- Pylypchuk, O., & Polubok, A. (2024). Transformation of methods of art objects using in interior design. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 25, 108–124. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.25.2024.312607>
- Qian, Y. (2021). Virtual reality and modern visitor in the museum: The technological integration and its debates. In *Literature, Art and Human Development (ICLAHD 2021)* [Conference proceedings] (pp. 290–294). Atlantis Press.
- Sanders-Bustle, L. (2018). Socially engaged art as living form: Activating spaces and creating new ways of being in a middle school setting. *Art Education*, 71(6), 38–44. <https://doi.org/10.1080/00043125.2018.1505389>
- Spampinato, F. M., & Carticalà, V. (2021). Contemporary art and virtual reality: New conditions of viewership. *Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti*, 19, 121–133. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/12322>
- Undiana, N. N. (2020). New media art: Between art, design, and technology. In *Arts Language and Culture (ICALC 2019)* [Conference proceedings] (pp. 194–199). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200323.023>
- Wang, J. (2018). *Applied research on semiotics in interior design* [Doctoral Dissertation, University of Pecs].
- Wu, P., Liu, Y., Chen, H., Li, X., & Wang, H. (2025). VR-empowered interior design: Enhancing efficiency and quality through immersive experiences. *Displays*, 86, Article 102887. <https://doi.org/10.1016/j.displa.2024.102887>
- Yoo, H., & Kim, H. (2014). A study on the media arts using interactive projection mapping. *Contemporary Engineering Sciences*, 7(23), 1181–1187. <https://doi.org/10.12988/ces.2014.49147>
- Yuhan, N., Kornyska, L., Suchkov, D., Alforova, Z., & Boiko, V. (2024). Virtual reality and interactive technologies in contemporary art: An analysis of creative opportunities. *Journal of Theoretical and Applied Information Technology*, 102(24), 9089–9106.
- Zhao, J., & Yezhova, O. (2023). Impact of digital art on design of online museum: User-centered design, narrative design, and integration of technology. *Art and Design*, 3, 92–100. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.3.8>
- Zhu, H., & Mansor, M. (2024). Exploring the intersection of virtual reality and interior design: A literature review of emerging trends. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 14(11), 1801–1819. <https://doi.org/10.6007/IJARBS/v14-i11/23448>

References

- Anscomb, C. (2023). Hybridized, influenced, or evolved? A typology to aid the categorization of new and developing arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 81(3), 317–329. <https://doi.org/10.1093/jaac/kpad028> [in English].
- Bayer, H. P. (2024). Generative AI: Democratizing creativity. *Perkins & Will Research Journal*, 16.01, 9–20 [in English].
- Brouwers, S. (2021). *Creatives on creativity: 44 Creatives in conversation with Steve Brouwers*. Luster [in English].

- Cetinic, E., & She, J. (2022). Understanding and creating art with AI: Review and outlook. *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications*, 18(2), Article 66. <https://doi.org/10.1145/3475799> [in English].
- Chepelyk, O. (2021). Imersywni seredovyscha, VR, AR v ukrainskomu suchasnomu mystetstvi ostannikh rokiv [Immersive environments, VR, AR in Ukrainian contemporary art of the recent years]. *Contemporary Art*, 17, 23–40. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423> [in Ukrainian].
- Dokolova, A. S. (2023). Osoblyvosti tsyfrovoho pablik-artu XXI stolittia: Mystetstvo fizychnoho ta virtualnoho prostoru [Features of digital public art of the twenty-first century: Art of physical and virtual space]. *Notes on Art Criticism*, 43, 3–8. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286827> [in Ukrainian].
- Dunstan, B. J., Stonham, M., & Dincer, D. (2024). Uncertain future dwelling: Emergent interiors of the metaverse. *Interiority*, 7(2), 151–173. <https://doi.org/10.7454/in.v7i2.394> [in English].
- Gingrich, O. M., D'Albore, P., Emets, E., Renaud, A., & Negrao, D. (2020, July 6–8). Connections: Participatory art as a factor for social cohesion. In *EVA London 2020* [Conference proceedings] (pp. 189–197). BCS, The Chartered Institute for IT. <https://doi.org/10.14236/ewic/EVA2020.35> [in English].
- Giunta, E. E., Rebaglio, A., & Ruffa, F. (2014). Expanding interior design through humanities. In D. De Moraes, R. A. Dias, & R. B. C. Sales (Eds.), *Diversity: Design/humanities* [Conference proceedings] (pp. 388–397). EdUEMG. <https://doi.org/10.13140/2.1.4407.2325> [in English].
- Grau, O. (2003). *Virtual art: From illusion to immersion* (G. Custance, Trans.). MIT Press [in English].
- Kim, S. (2018). Virtual exhibitions and communication factors. *Museum Management and Curatorship*, 33(3), 243–260. <https://doi.org/10.1080/09647775.2018.1466190> [in English].
- Levinson, J. (2011). *Music, art, and metaphysics*. Oxford University Press [in English].
- Li, M., & Lai, P. C. (2023). Interior design innovation ability with artificial intelligence and virtual reality technology. *DS Journal of Digital Science and Technology*, 2(2), 13–22. <https://doi.org/10.59232/DST-V2I2P102> [in English].
- Liu, X., Zhou, H., & Liu, J. (2022). Deep learning-based analysis of the influence of illustration design on emotions in immersive art. *Journal of Art and Design, Mobile Information Systems*, 1, Article 3120955, 1–10. <https://doi.org/10.1155/2022/3120955> [in English].
- Pahrulroji, A., & Soeteja, Z. S. (2023). Types of projection mapping on art and design development. In *Arts and design education (ICADE 2022)* [Conference proceedings] (pp. 448–459). Atlantis Press. https://doi.org/10.2991/978-2-38476-100-5_59 [in English].
- Pylypchuk, O. (2024). Vyznachennia suchasnykh tendentsii uprovadzhennia art-obiektiv v interiernyi prostir [Designation of modern trends in implementing art objects into interior space]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 51, 142–151. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318369> [in Ukrainian].
- Pylypchuk, O., & Polubok, A. (2022). The color of the surface of the Art object as a means of harmonizing the modern architectural environment. *Landscape Architecture and Art*, 21(21), 59–67. <https://doi.org/10.22616/j.landarchart.2022.21.06> [in English].
- Pylypchuk, O., & Polubok, A. (2024). Transformation of methods of art objects using in interior design. *Culture and Arts in the Modern World*, 25, 108–124. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.25.2024.312607> [in English].
- Pylypchuk, O., Kashchenko, O., & Polubok, A. (2024). Rol art-obiekta u formuvanni kharakternykh oznak interiernoho prostoru [The role of an art object in the formation of characteristic features of interior space]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 7(1), 138–150. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.1.2024.300933> [in Ukrainian].
- Qian, Y. (2021). Virtual reality and modern visitor in the museum: The technological integration and its debates. In *Literature, art and human development (ICLAHD 2021)* [Conference proceedings] (pp. 290–294). Atlantis Press [in English].
- Rodinova, N. L., Bukliv, R. L., & Bukliv, S. V. (2023). Mystetstvo novitnikh tekhnolohii: problemy, perspektyvy [Art of latest technologies: Problems, prospects]. *Culture and Contemporaneity*, 1, 64–69 [in Ukrainian].
- Sanders-Bustle, L. (2018). Socially engaged art as living form: Activating spaces and creating new ways of being in a middle school setting. *Art Education*, 71(6), 38–44. <https://doi.org/10.1080/00043125.2018.1505389> [in English].
- Spampinato, F. M., & Carticalà, V. (2021). Contemporary Art and Virtual Reality: New Conditions of Viewership. *Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti*, 19, 121–133. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/12322> [in English].
- Undiana, N. N. (2020). New media art: Between art, design, and technology. In *Arts language and culture (ICALC 2019)* [Conference proceedings] (pp. 194–199). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200323.023> [in English].
- Wang, J. (2018). *Applied research on semiotics in interior design* [Doctoral Dissertation, University of Pecs] [in English].
- Wu, P., Liu, Y., Chen, H., Li, X., & Wang, H. (2025). VR-empowered interior design: Enhancing efficiency and quality through immersive experiences. *Displays*, 86, Article 102887. <https://doi.org/10.1016/j.displa.2024.102887> [in English].

- Yoo, H., & Kim, H. (2014). A study on the media arts using interactive projection mapping. *Contemporary Engineering Sciences*, 7(23), 1181–1187. <https://doi.org/10.12988/ces.2014.49147> [in English].
- Yuhan, N., Kornyska, L., Suchkov, D., Alforova, Z., & Boiko, V. (2024). Virtual reality and interactive technologies in contemporary art: An analysis of creative opportunities. *Journal of Theoretical and Applied Information Technology*, 102(24), 9089–9106 [in English].
- Zhao, J., & Yezhova, O. (2023). Impact of digital art on design of online museum: User-centered design, narrative design, and integration of technology. *Art and Design*, 3, 92–100. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.3.8> [in English].
- Zhu, H., & Mansor, M. (2024). Exploring the intersection of virtual reality and interior design: A literature review of emerging trends. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 14(11), 1801–1819. <https://doi.org/10.6007/IJARBS/v14-i11/23448> [in English].

Research of Art Objects in Aspects of Innovative and Technological Integration into Modern Interior Space

Oksana Pylypchuk

Kyiv National University of Construction and Architecture, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to study aspects of innovative and technological integration of art objects into modern interior space through the use of modern technologies. *Results.* The results of the critical analysis of modern research and the systematisation of the obtained data identify key aspects of the innovative and technological integration of art objects into modern interior space, such as the following: 1) the aspect of dynamism, where a person adapts or adjusts to interactive changes in art objects in the interior space; 2) the aspect of participation, where art objects in the interior space are integrated through the involvement of the recipient and communicative practices; 3) the aspect of hybridisation, where the transformation of the art object occurs due to flexibility, combination of science and fine art in the interior environment. Structuring and analysing certain aspects of the innovative and technological integration of art objects made it possible to identify their main characteristic capabilities in the process of transforming the modern interior space, which is reflected in the developed visual structural scheme. *The scientific novelty* grounds on identifying the main aspects of innovative and technological integration of art objects into modern interior space, based on using digital technologies and analyzing their key capabilities in transforming modern aesthetic art space into the functional environment. *Conclusions.* The study shows that the integration of digital technologies into interior design opens up new opportunities for creating innovative artistic spaces. The theoretical results contribute to the formation of a modern approach to the interaction of art objects with space, expanding creative possibilities and methods in art design. *The prospect* of further research is to identify and study new innovative approaches, as well as develop effective strategies for interaction between the creativity of artists, designers and digital technologies.

Keywords: art object; art design; visual art; interior space; IT tools

Відомості про автора

Оксана Пилипчук, кандидат технічних наук, доцент, Київський національний університет будівництва і архітектури, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-1306-6071, e-mail: pylypchuk.od@knuba.edu.ua

Information about the author

Oksana Pylypchuk, PhD in Technical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Construction and Architecture, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-1306-6071; e-mail: pylypchuk.od@knuba.edu.ua



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

«Єдність розмаїття»: втілення ідеї культурної різноманітності в сучасному типографічному дизайні

Наталя Удріс-Бородавко

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — на основі застосування методів спостереження та аналізу сучасних типографічних проєктів визначити наявність впливу цінності культурного розмаїття на проєктні пріоритети дизайнерів 2020-х рр., а також виявити підходи до її втілення. *Результати дослідження.* Під час збору та аналізу емпіричних матеріалів виділено два варіанти проєктних стратегій для втілення ідеї. Перший підхід — збереження, відродження й оптимізація до сучасного цифрового середовища традиційних видів писемності та шрифтів. Другий підхід — використання евристичного методу комбінування, при якому візуально різноманітні за стилем складники об'єднуються в цілісну концепцію. На основі таких оригінальних поєднань створюється унікальна стилістика, яка відтворює й унікальність бренду, й ідею культурного розмаїття. Обидва підходи продемонстровано на прикладах українських та зарубіжних проєктів, що розроблені в останні 3-5 років. *Наукова новизна* полягає в міждисциплінарності дослідження типографічного складника проєктів та виявлення соціокультурної детермінації вагомих тенденцій сучасного графічного дизайну. *Висновками* проведеного дослідження є підтвердження взаємовпливу ціннісних орієнтацій у суспільствах та інституції графічного дизайну, зокрема у візуальних рішеннях шрифтів і типографії, а також формулювання перспектив подальших міждисциплінарних науково-практичних досліджень: розроблення та обґрунтування освітніх заходів і програм, які сприяють: 1) глибшому розумінню культурних впливів на типографічний дизайн; 2) підготовці дизайнерів до створення робіт, які резонують водночас і з глобальними, і з локальними запитами; 3) здійсненню тематичних досліджень успішних і невдалих прикладів типографії з культурним контекстом в комерційних і мистецьких проєктах.

Ключові слова: графічний дизайн; культурне розмаїття; ідентичність; шрифт; типографія; український дизайн; візуальні комунікації; демократичні цінності

Для цитування

Удріс-Бородавко, Н. (2025). «Єдність розмаїття»: втілення ідеї культурної різноманітності в сучасному типографічному дизайні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 207–217. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334148>

Вступ

Графічний дизайн та, зокрема, його типографічний складник розвивається в контексті соціокультурних подій кожного історичного періоду. Ніщо не випадково — кожен проєкт свідчить про технічні винаходи, рівень освіти зайнятих у дизайні, пріоритети утилітарності (функції) чи естетики (форми), світоглядні настанови. Ретроспективний огляд завжди робити простіше, оскільки на відстані все сприймається більш цілісно, усвідомлення причин та наслідків потребує менше часу,

а докази часто лежать на поверхні. Сучасникам змін важче побачити певні закономірності та виявити причини тих чи тих тенденцій, оскільки є їхніми свідками й учасниками. Саме тому науковий підхід, збір та узагальнення інформації на основі міждисциплінарного й контекстного підходів дає змогу ґрунтовно побачити взаємовплив графічного дизайну та соціокультурних особливостей конкретного періоду.

Один із пріоритетів сучасного демократичного світу полягає в цінності культурного розмаїття. Про це свідчить чимало продукції сучасних

візуальних практик. Чи знайшла ця ідея прояв у графічному дизайні та в який спосіб утілюється в типографічних композиціях — питання, які спробуємо з'ясувати в цій статті.

Аналіз попередніх досліджень. Різновекторне дослідження теми представлено в одному із розділів книги Р. Патера (2021), присвяченому типографії та мові. Дизайнер і науковець виходить з переконання, що «різні системи письма впливають на дизайнерські рішення та візуальну комунікацію загалом» (с. 15) і доводить це численними прикладами повсякденних ситуацій з різних країн, у яких характер шрифту й типографії спричиняв або навпаки сприяв уникненню соціокультурних конфліктів. Важливо, що деякі частини свого тексту, пов'язані з ієрогліфічним китайським письмом (Патер, 2021, с. 23), зверненням до традиційної мови і писемності африканської країни (с. 27), арабською адаптацією латинських текстів (с. 32–35), дослідник сформував за сприяння колег-носіїв цих культур. Р. Патер (2021) підтверджує свої думки фактами історичних періодів і сучасної практики, хоча в цілому швидше наводить факти, ніж висновки, чим спонукає читача до власних роздумів та відповідей.

Звернення до типографії як джерела культурної ідентичності в контексті сучасного дизайну вивчають автори різних країн. Зокрема, за результатами опитування дизайнерів Саудівської Аравії, 95,2% звертається до ісламської типографії (Aleshawie, 2019). А. Єо та Ф. Као (Yeo & Cao, 2021) наводять цитату Е. Лаптона про те, що «шрифт і спосіб його використання можуть задекларувати культурну ідентичність організації або дизайнера» та доводять це прикладами з африканської культури й сучасного проектування (Цит за: Yeo & Cao, 2021, р. 226). П. Ленг (Leng, 2016) розглядає звернення до культурного прототипу як джерела створення шрифтів з ідентичністю, які сприятимуть успішному позиціонуванню брендів. З огляду на складну історію Індонезії, упродовж якої змінювалися впливи, культурні моделі й пріоритети, у т. ч. і типографії, авторська група обґрунтовує метод створення шрифту, форми літери якого б мали чітко впізнавані характеристики арабської форми літери, з дотриманням принципу зручності читання при передаванні місцевих значень за допомогою цифрового формату. Внаслідок проектного експерименту поєднання різних культур у формі однієї літери і його тестування автори доходять висновку, що різні культури з урахуванням культурних перемовин можуть гармонійно поєднуватися в гібридній культурній формі. Такий підхід відкриває перспективи пошуку варіантів гібридної типографії в інших регіонах Індонезії,

завдяки чому країна матиме власний набір літер, орієнтуючись на ідентичність як «єдність у різноманітності» (Sriherlambang et al., 2018). Перенесення запропонованого методу на міжнародний контекст створює підґрунтя для спільних типографічних проєктів дизайнерів з різним походженням, які разом можуть створити спільну візуальну мову, що виходить за рамки культурних кордонів.

Мета статті — на основі застосування методів спостереження та аналізу сучасних типографічних проєктів виявити наявність впливу цінності культурного розмаїття на проектні пріоритети дизайнерів 2020 рр., а також з'ясувати підходи до її втілення.

Результати дослідження

Беззаперечним фактом сучасного графічного дизайну є те, що в питаннях типографії як композиції та шрифтового мистецтва дизайнери мислять і проєктують у парадигмі глобалізації, тобто наслідують концепцію та естетику інтернаціонального дизайну. Це підтверджується, наприклад, аналізом найбільш актуальних (тобто придбаних) шрифтів на спеціальних шрифтових ресурсах або типографічною візуальністю проєктів, що отримали призові місця на міжнародних конкурсах дизайну. З одного боку, в цьому проявляється дизайнерська суб'єктність, яка формується під час навчання в закладах та осередках дизайнерської освіти. Базис проєктної діяльності, сформований у вигляді законів, принципів і підходів, яким можна навчити і які можна вивчити на освітніх програмах, повністю відтворює модерністську парадигму, оскільки протилежні їй постмодерністські ідеї побудовані на запереченні правил та інтуїтивному підході дизайнера, що важко вкласти в певні освітні формули. Отже, те, що є навчальним матеріалом у графічному дизайні — здебільшого модерністське за своєю суттю, а модернізм, у межах якого сформувався інтернаціональний стиль, є ознакою та інструментом глобалізації другої половини ХХ ст. З іншого боку, інтернаціональне мислення в дизайні є об'єктивною необхідністю, оскільки проєкти швидко й легко поширюються в міжнародному просторі, дизайнери хочуть бути доступними та зрозумілими для більшості, а проектування всього, що пов'язано з веб-дизайном, мусить ще й відповідати технологічним вимогам.

Водночас ідеї інклюзивності та культурного розмаїття, упроваджені в Цілях сталого розвитку від ООН (*Що таке Цілі сталого розвитку*, б.д.), пріоритетах розвитку від Європейської комісії (*Commission's priorities 2019–2024*, n.d.) та програмах на рівні держав, спонукає посилення уваги ди-

зайнерів до локальних культур, носіями яких вони часто є самі. Попри неоднозначні процеси, що відбуваються в демократичному світі наприкінці першої чверті ХХІ ст., основними цінностями в стабільних осередках демократії є «громадянство і громадянськість, свобода совісті, свобода слова, людська гідність, моральна автономія, приватність і невтручання в особисте життя, громадська асоціація, соціальний порядок» (Григорук, 2021, с. 80). Усвідомлення цінності культурного розмаїття змінює свідомість дизайнерів в аспекті бажання транслювати унікальність культурних ідентичностей, а також викликає об'єктивні потреби, оскільки вони часто проєктують для цільових груп інших країн та, відповідно, інших культур.

Унаслідок аналітики актуальних проєктів графічного дизайну, що висвітлюються в професійних медіа, оприлюднюються на міжнародних конкурсах та фестивалях, ми дійшли висновку, що відтворення цінності культурного розмаїття, зокрема в типографії, знаходить два варіанти проєктних стратегій. По-перше, це збереження, відродження й оптимізація до сучасного цифрового середовища традиційних видів писемності та шрифтів. По-друге, це використання евристичного методу комбінування, при якому візуально різноманітні за стилем складники об'єднуються в цілісну концепцію. Названі проєктні стратегії доповнюють одна одну.

Серед яскравих прикладів першого варіанту передусім зазначимо досвід Сакі Мафундікві (Saki Mafundikwa), відомого африканського дизайнера й викладача створеного ним Зімбабвійського інституту живих мистецтв. Дизайнер вважає типографію вельми важливою частиною навчальної програми, і в книзі «Африканські алфавіти: історія письма в Африці» (Рис. 1) він досліджує давню традицію письма в Африці, розглядає та порівнює системи письма Гани, Кот-д'Івуару, Нігерії, Конго,

Анголи та інших країн африканського континенту. Важливо, що він робить це не лише з метою теоретичного дослідження, але й показує своїм учням шляхи впровадження цих абеток у проєкти графічного дизайну. Значна частина учнів і послідовників С. Мафундікві використовують відроджені ним абетки в розробленні логотипів, піктограм, постерів (Johanet & Fesson, 2016).

Підхід до проєктування зі збереженням уже наявної шрифтової традиції, зокрема локально створеного шрифту, наочно проявлено в регіоні, що має історичну назву «країна басків», а сьогодні займає території північної Іспанії та частини південної Франції. Прагнення нащадків баскської культури зберегти її ідентичність у сучасних умовах глобалізації проявлено в дотриманні інструкцій щодо дизайну візуальних систем міст з метою відтворення характерного впізнаваного стилю (Рис. 2). Авторка оглядової публікації Д. Ревело (Revelo, n.d.) звертає увагу на домінують використанні у вуличних вивісках одного шрифту Euskal. Він апелює до народної культури і базується на кресленнях, які збереглися на старовинних надгробках і кладовищах, вивісках, плакатах першої третини ХХ ст. (Рис. 3).

У багатьох країнах Близького Сходу типографічні елементи вважаються дизайнерами одним з найвиразніших засобів культурної ідентифікації. У Саудівській Аравії в 2024 р. введено в широкий безкоштовний обіг шрифт «I AM SAUDI» (iilhamna, n.d.), розроблений у спрощеному куфічному геометричному стилі, який поєднує традиційну естетику із сучасним дизайном та, відповідно, резонує з місцевою та міжнародною спільнотою (Рис. 4). Вказаний шрифт набуває популярності своєю зручністю для друкованих і цифрових проєктів, при цьому громадськість вважає його не лише черговим шрифтом, а культурним послом країни, який просуває свою економіку та



Рис. 1. Обкладинка книги С. Мафундікві «Африканські абетки» та варіабельний шрифт із представленням різних етнічних накреслень літер.



Рис. 2. Сучасні вивіски із використанням шрифту Euskal.

Джерело: (Revelo, n.d.)



Рис. 3. Історичні артефакти із застосуванням шрифту Euskal.

Джерело: (Rhea, 2014)

культуру. «Запуск цього шрифту відбувається на тлі ширшої ініціативи Саудівської Аравії «Бачення 2030», яка спрямована на зміну економічного ландшафту країни шляхом сприяння інноваціям, туризму та культурній взаємодії» (Arabian Post, 2024). Важливо, що графічний дизайн тлумачиться як засіб м'якої сили. На думку експертів, запровадження шрифту в різних секторах, зокрема в ре-

кламі, освітніх матеріалах, урядовій комунікації, відіграватиме ключову роль у створенні єдиної національної ідентичності, стане початком нової ери для країни, коли дизайн і культура сходяться, щоб донести світові історію нації в процесі трансформації.

Важливими для наукового вивчення є перспективи розвитку цього проекту, оскільки аналогіч-



211



Рис. 5. Презентація застосування шрифтів Kyiv Type та Volja.

Джерело: (Kyiv Type Titling, 2020; Volja, 2022)

що зробило її доступною на настільних і мобільних пристроях. Соціальна значущість проєкту полягає в наданні людям Фулані певних технологічних можливостей, як і іншим спільнотам у світі, їхній інтеграції в міжнародне інформаційно-комунікативне поле (McCann New York, 2023).

Водночас японсько-американський графічний дизайнер Рей Масакі (Masaki, 2023) вважає, що майбутнє більш інклюзивного дизайну шрифтів і типографії залежить не стільки від інструментів і технологій, скільки від ненавмисних або підсвідомих рішень, які дизайнери шрифтів приймають щодо підтримки мови. Дизайнер порушує питання важливості багатомовного проєктування шрифтів, багатьом із яких сьогодні не вистачає культурної чутливості, тобто адаптивності до різних мов. На жаль, багато цікавих шрифтів обмежені для використання лише колом дизайнерів, які мають схоже мовне середовище з розробником. Повага шрифтороба до культурного розмаїття дизайнерів, які потенційно можуть використовувати розроблений ним шрифт, проявляється в складності розроблених гарнітур, у врахуванні унікальних символів, що зустрічаються в конкретних мовах. Саме ступінь такої деталізації та інклюзивності свідчить про професіоналізм шрифтороба. Адже самоуки або початківці при створенні шрифтів обмежуються 1–2 мовами та мислять занадто локально, що, своєю чергою, актуалізує потребу в здатності дизайнера комунікувати та використовувати синергію партнерства з носіями різних культур і мов.

Другий варіант утілення ідеї «єдності розмаїття» в типографії полягає у використанні методу евристичного комбінування літер або їхніх частин, що принципово різні за характером накреслення. Тобто ідея співіснування різних соціокультурних форм в широкому трактуванні метафоризується збереженням ознак кожного стилю та їхнім калейдоскопічним узгодженим сусідством. На перший погляд, це може здатися еклектикою, але при грамотному поєднанні мас і пропорцій

елементів, а також колірної гами можна досягнути дуже цікавих інтегральних розробок. На основі таких своєрідних, часто непрогнозованих поєднань, створюється унікальна стилістика, яка відтворює і оригінальність бренду, і ідею розмаїття. Важливим складником цих пошуків, безумовно, є креативність дизайнера.

Наприклад, візуальна система міжнародної венчурної студії, яка займається впровадженням інновацій у перспективний розвиток підприємств, розкриває ідею близькості, співіснування і трансформації абстракції у функцію, що є метафорою нових технологій як поєднання математики, фізики та біології. Варіабельний шрифт дає змогу створювати написи, в яких абстрактні, гранжеві ледь упізнавані накреслення одних літер поєднані з функціонально-читабельними формами інших літер. Такий підхід застосовано дизайнерами і щодо колориту, який передбачає поєднання в одній композиції чорно-білих та яскраво забарвлених фрагментів (Рис. 6).

Графічний ефект оксюморона, тобто поєднання непоєданого, присутній і в статичний рекламно-інформаційних макетах міжнародного конкурсу European Design Awards-2025, які в такий спосіб транслюють слоган «рік створення, інновацій і святкування досконалості дизайну». Яскрава колірна пляма вихоплює фрагменти літер і слів гротескним шрифтом з основного напису антиквою з засічками (Рис. 7).

Для матеріалів айдентики шведської організації Brain Foundation розроблено шрифт Display, побудований на шести різних гарнітурах із відкритим вихідним кодом. Написи, які утворюються за допомогою шрифту, розкривають динаміку, унікальність і творчість роботи мозку, дослідженням якого присвячена робота компанії. Образотворчі складники цього проєкту продовжують ідею суміші стилістикою цифрового колажу. Загалом візуальність айдентики проявляє дві грані діяльності фірми — раціональну, структуровану і зрозумілу та дивовижну, ірраціональну і неочікувану (Рис. 8).



Рис. 6. Айдентика компанії EmergentX.
Джерело: (EmergentX, 2024)



Рис. 7. Айдентика міжнародного фестивалю візуальних комунікацій.
Джерело: (European Design, 2024)



Рис. 8. Айдентика шведської організації Brain Foundation.
Джерело: (Nord DDB Stockholm AB, 2023)

Інший, аналогічно спроектований багатомовний шрифт Grand Diverse, що також є експериментом змішування стилів, доступний для будь-яких проєктів. Він поєднує елегантні вигини з геометричними формами, чим пропонує єдність унікальної та універсальної естетики (Grand Diverse Font) (Рис. 9)

Багатшаровість культурного розмаїття, причому не лише в горизонтальному (тобто «тут і зараз»), але й у вертикальному (історичному) контекстах, проявляється в проєктах Дмитра Растворцева (Рис. 10). Евристичне комбінування застосовується в розроблених ним шрифтах, що проявляється в брендових логотипах, наприклад

українського інтернет-ЗМІ «The Village Україна». Яскравим прикладом вважаємо гарнітуру Namu, розроблену для фірмової айдентики Національного художнього музею України в 2019 р. Гарнітура складається із шести сімейств, кожне з яких відповідає певному історичному періоду української історії. У розробленому для музею логотипі кожна літера утворюється поєднанням елементів, написаних українськими шрифтами різних істо-

ричних періодів та епох (*NAMU. Ребрендинг*, б.д.). Цей проєкт містить глибокий культурологічний і просвітницький підтекст. В аналогічний спосіб був виконаний Дмитром Растворцевим у 2023 р. ребрендинг логотипу громадської організації «DesignForUkraine» Зміни також мають глибокий сенс, оскільки демонструють українську ідентичність через фрагменти типів письма і гарнітур різних культурних періодів.



Рис. 9. Приклади застосування шрифту Grand Diverse.
Джерело: (Letterhend Studio, 2024)

VILLAGE BILEDX
VILLAGE BILEDX
VILLAGE BILEDX
VILLAGE BILEDX
VILLAGE BILEDX

NAMU
NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE

DESIGN FOR
UKRAINE

Рис. 10. Типографічні проєкти Дмитра Растворцева.
Джерело: (Растворцев, 2024; *NAMU. Ребрендинг*, б.д., *Design4Ukraine*, б.д.)

Висновки

Актуальна в сучасних демократичних суспільства ідея «культурного розмаїття» та представлення його в єдності зв'язків та взаємних впливів за умови збереження автентичності, знаходить утілення в графічному дизайні, зокрема у візуальності шрифтів і типографії. У статті виділено та продемонстровано на прикладах два варіанти втілення ідеї — по-перше, збереження, відродження й оптимізація до сучасного цифрового середовища традиційних видів писемності та шрифтів; по-друге — використання евристичного методу комбіну-

вання, при якому візуально різноманітні за стилем складники об'єднуються в цілісну концепцію.

Наукова новизна полягає в міждисциплінарності дослідження типографічного складника проєктів та виявлення соціокультурної детермінації вагомих тенденцій сучасного графічного дизайну.

Реалізація культурного розмаїття в типографії обумовлює потребу в таких освітніх заходах і програмах, які сприяють глибшому розумінню культурних впливів на типографічний дизайн, підготовку дизайнерів до створення робіт, які резонують водночас і з глобальними, і з локальними запитам. До таких заходів варто віднести навчальні

модулі, що охоплюють історію і теорію типографії з погляду глобалізації водночас із висвітленням культурного походження та значення різних типографічних стилів; семінари і проекти, які сприяють розвитку в здобувачів культурної обізнаності й чутливості з наступним її втіленням у своєму дизайні. Не менш важливими є тематичні дослідження успішних і невдалих прикладів типографії з культурним контекстом в комерційних і мистецьких проектах, а також спільні проекти зі студентами-представниками різних культур, що в цілому сприяє міжкультурному обміну та навчанню.

З погляду зміцнення культурної і національної ідентичності сучасних українців вважаємо необхідним не лише вивчення української шрифтової і типографічної спадщини, але й постійну її аналітику у світовому контексті кожного періоду, порівняння та виявлення спільності та унікальності.

Список посилань

- Григорук, Н. (2021, 13–14 травня). Демократичні цінності суспільства. В *Ціннісні орієнтири в сучасному світі: теоретичний аналіз та практичний досвід* [Матеріали конференції] (с. 80–83). Вектор. http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/19854/1/24_HRYHORUK.pdf
- Колеснікова, А., & Пасько, О. (2023). Етнічні шрифти як засіб візуальної ідентифікації в національній моделі українського графічного дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 61(2), 77–81. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-2-12>
- Патер, Р. (2021). *Політика дизайну (не зовсім) глобальний довідник із візуальної комунікації* (А. Беницький, пер.). Беницький А. Р.
- Растворцев, Д. (2024, 5 листопада). *Растворцев про шрифти Віледжу*. Medium. <https://rastvortsev.medium.com/rastvortsev-about-village-fonts-c9ccde409160>
- Що таке Цілі сталого розвитку? (б.д.). United Nations Development Programme. Взято 25 вересня, 2024 року з <https://www.undp.org/uk/ukraine/tsilistaloho-rozvytku>
- Aleshawie, W. M. (2019). Cultural identity in graphic design. *American International Journal of Contemporary Research*, 9(4), 50–63. https://www.aijcrnet.com/journals/Vol_9_No_4_December_2019/6.pdf
- Arabian Post. (2024, September 27). *Saudi Arabia unveils new font celebrating cultural identity*. Medium. <https://medium.com/arabianpost/saudi-arabia-unveils-new-font-celebrating-cultural-identity-128c128aba46>
- Commission's priorities 2019–2024. (n.d.). European Commission. Retrieved December 3, 2024, from https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024_en
- Design4Ukraine. (б.д.). *Цінності*. Взято 25 вересня, 2024 року з <https://www.design4ukraine.com/>
- EmergentX. (2024). D&AD. <https://www.dandad.org/awards/professional/2024/238687/visual-identity/>
- European Design [@europeandesignawards]. (2024, January 3). *Happy New Year 2025!* [Photo]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DEXU8-NR5hE/>
- 'ilhamna. (n.d.). I am Saudi. Retrieved December 3, 2024, from <https://www.iamsaudiofont.com/index.php>
- Johanet, C., & Fesson, J. (2016, September 21). *When Africa meets design*. Grapheine. <https://www.grapheine.com/en/graphic-design-en/africa-design>
- Kyiv Type Sans. (2020). Rentafont. <https://rentafont.com.ua/fonts/kyiv-type-sans>
- Kyiv Type Titling. (2020). Rentafont. <https://rentafont.com/fonts/kyiv-type-titling>
- Leng, P. (2016). Introduction to modern art font variant design in the application of cultural industry brand promotion. In *Humanity, education and social science* [Conference proceedings] (pp. 142–145). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/ichess-16.2016.31>
- Letterhend Studio. (2024, November 21). *Grand Diverse – Display Font*. Free Design Resources. <https://freedesignresources.net/grand-diverse-display-font/>
- Masaki, R. (2023, January 4). *How typography can make a more inclusive future*. It's Nice That. <https://www.itsnicethat.com/features/forward-thinking-how-typography-can-make-a-more-inclusive-future-graphic-design-040123>
- McCann New York "ADLAM: An Alphabet to Preserve a Culture". (2023). Epica-Awards. <https://winners.epica-awards.com/2023/winner/52-02390-ALT/mccann-new-york/adlam-an-alphabet-to-preserve-a-culture>
- NAMU. *Ребрендинг Національного художнього музею України*. (б.д.). Banda. Взято 26 вересня, 2024 року з <https://banda.agency/namu/>
- Nord DDB Stockholm AB "The Swedish Brain Foundation – new corporate identity". (2022). Epica-Awards. <https://winners.epica-awards.com/2022/winners/56-00416-ALT/nord-ddb-stockholm-ab/the-swedish-brain-foundation-new-corporate-identity>
- Revelo, D. (n.d.). How typography can help a culture stay alive. *Grafik*. Retrieved December 3, 2024, from <https://grafik.agency/insight/typography-design-inspiration/>
- Rhea, C. (2014, July 28). *Lauburu*. A Biscay Dossier. <https://biscaydossier.wordpress.com/tag/lauburu/>
- Sriherlambang, B., Oscario, A., Luzar, L. Ch., & Suhardjono, L. A. (2018). Typography as a reflection of cultural imprint in Indonesian history. In *Social sciences, laws, arts and humanities (BINUS-JIC 2018)* [Conference proceedings] (pp. 306–310). SciTePress. <https://www.scitepress.org/Papers/2018/100070/100070.pdf>
- Volja. (2022). Rentafont. <https://rentafont.com.ua/fonts/volja>
- Yeo, A., & Cao, F. (2021). A creative research process for a modern African graphic design identity: The case of

Ivory Coast. *Art and Design Review*, 9, 210–231. <https://doi.org/10.4236/adr.2021.92017>

References

- Aleshawie, W. M. (2019). Cultural identity in graphic design. *American International Journal of Contemporary Research*, 9(4), 50–63. https://www.ajcrnet.com/journals/Vol_9_No_4_December_2019/6.pdf [in English].
- Arabian Post. (2024, September 27). *Saudi Arabia unveils new font celebrating cultural identity*. Medium. <https://medium.com/arabianpost/saudi-arabia-unveils-new-font-celebrating-cultural-identity-128c128aba46> [in English].
- Commission's priorities 2019–2024. (n.d.). European Commission. Retrieved December 3, 2024, from https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024_en [in English].
- Design4Ukraine. (n.d.). *Tsinnosti* [About]. Retrieved September 25, 2024 from <https://www.design4ukraine.com/> [in Ukrainian].
- EmergentX. (2024). D&AD. <https://www.dandad.org/awards/professional/2024/238687/visual-identity/> [in English].
- European Design [@europeandesignawards]. (2024, January 3). *Happy New Year 2025!* [Photo]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DEXU8-NR5hE/> [in English].
- Hryhoruk, N. (2021, May 13–14). Demokratichni tsinnosti suspilstva [Democratic values of society]. In *Tsinnisni oriientyry v suchasnomu sviti: Teoretychnyi analiz ta praktychnyi dosvid* [Value orientations in the modern world: Theoretical analysis and practical experience] [Conference proceedings] (pp. 80–83). Vektor. http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/19854/1/24_HRYHORUK.pdf [in Ukrainian].
- 'iilhamna [Our inspiration]. (n.d.). I am Saudi. Retrieved December 3, 2024, from <https://www.iamsaudifont.com/index.php> [in Arabic].
- Johanet, C., & Fesson, J. (2016, September 21). *When Africa meets design*. Grapheine. <https://www.grapheine.com/en/graphic-design-en/africa-design> [in English].
- Koliesnikova, A., & Pasko, O. (2023). Etnichni shryfty yak zasib vizualnoi identyfikatsii v natsionalnii modeli ukrainskoho hrafichnoho dyzainu [Ethnic fonts as a means of visual identification in the national model of Ukrainian graphic design]. *Current Issues of the Humanities*, 61(2), 77–81. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-2-12> [in Ukrainian].
- Kyiv Type Sans. (2020). Rentafont. <https://rentafont.com.ua/fonts/kyiv-type-sans> [in Ukrainian].
- Kyiv Type Titling. (2020). Rentafont. <https://rentafont.com/fonts/kyiv-type-titling> [in Ukrainian].
- Leng, P. (2016). Introduction to modern art font variant design in the application of cultural industry brand promotion. In *Humanity, education and social science* [Conference proceedings] (pp. 142–145). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/ichess-16.2016.31> [in English].
- Letterhend Studio. (2024, November 21). *Grand Diverse – Display Font*. Free Design Resources. <https://freedesignresources.net/grand-diverse-display-font/> [in English].
- Masaki, R. (2023, January 4). *How typography can make a more inclusive future*. It's Nice That. <https://www.itsnicethat.com/features/forward-thinking-how-typography-can-make-a-more-inclusive-future-graphic-design-040123> [in English].
- McCann New York "ADLAM: An Alphabet to Preserve a Culture". (2023). Epica-Awards. <https://winners.epica-awards.com/2023/winner/52-02390-ALT/mccann-new-york/adlam-an-alphabet-to-preserve-a-culture> [in English].
- NAMU. *Rebrandynh Natsionalnoho khudozhnoho muzeiu Ukrainy* [NAMU. Rebranding of the National Art Museum of Ukraine]. (n.d.). Banda. Retrieved September 26, 2024 from <https://banda.agency/namu/> [in Ukrainian].
- Nord DDB Stockholm AB "The Swedish Brain Foundation – new corporate identity". (2022). Epica-Awards. <https://winners.epica-awards.com/2022/winners/56-00416-ALT/nord-ddb-stockholm-ab/the-swedish-brain-foundation-new-corporate-identity> [in English].
- Pater, R. (2021). *Polityka dyzainu (ne zovsim) hlobalnyi dovidnyk iz vizualnoi komunikatsii* [Design politics (not quite) a global handbook of visual communication] (A. Benytskyi, Trans.). Benytskyi A. R. [in Ukrainian].
- Rastvortsev, D. (2024, November 5). *Rastvortsev pro shryfty Viledzhu* [Rastvortsev about Village fonts]. Medium. <https://rastvortsev.medium.com/rastvortsev-about-village-fonts-c9ccde409160> [in Ukrainian].
- Revelo, D. (n.d.). How typography can help a culture stay alive. *Grafik*. Retrieved December 3, 2024, from <https://grafik.agency/insight/typography-design-inspiration/> [in English].
- Rhea, C. (2014, July 28). *Lauburu*. A Biscay Dossier. <https://biscaydossier.wordpress.com/tag/lauburu/> [in Basque].
- Shcho take Tsili staloho rozvytku? [What are the Sustainable Development Goals?]. (n.d.). United Nations Development Programme. Retrieved September 25, 2024 from <https://www.undp.org/uk/ukraine/tsili-staloho-rozvytku> [in Ukrainian].
- Sriherlambang, B., Oscario, A., Luzar, L. Ch., & Suhardjono, L. A. (2018). Typography as a reflection of cultural imprint in Indonesian history. In *Social sciences, laws, arts and humanities (BINUS-*

- JIC 2018) [Conference proceedings] (pp. 306–310). SciTePress. <https://www.scitepress.org/Papers/2018/100070/100070.pdf> [in English].
- Volja. (2022). Rentafont. <https://rentafont.com.ua/fonts/volja> [in Ukrainian].
- Yeo, A., & Cao, F. (2021). A creative research process for a modern African graphic design identity: The case of Ivory Coast. *Art and Design Review*, 9, 210–231. <https://doi.org/10.4236/adr.2021.92017> [in English].

“Unity of Diversity”: Embodying the Idea of Cultural Variety in Modern Typographic Design

Natalia Udris-Borodavko

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to determine the influence of the cultural diversity value on the designers' project priorities in the 2020s, based on the application of observation and analysis methods of modern typographic grounds, as well as to identify approaches to its implementation. *Results.* While collecting and analysing empirical materials, two options for project strategies for implementing this idea are defined. The first approach is to preserve, revive and optimise traditional types of writing and fonts for the modern digital environment. The second one is to use a heuristic method of combination, in which visually diverse components are combined into a coherent concept. Based on such original combinations, a unique stylistics is created. It reproduces both the uniqueness of the brand and the idea of cultural diversity. Both approaches are demonstrated on examples of Ukrainian and foreign projects developed in the last 3–5 years. *The scientific novelty* grounds on the interdisciplinary nature of the study of the typographic component of projects and on identifying the sociocultural determination of significant tendencies in modern graphic design. *The conclusions* of the conducted study are a certain confirmation of the mutual influence of value orientations in societies and institution of graphic design, particularly, in the visual solutions of fonts and typography, as well as grounding perspectives for further interdisciplinary scientific and practical research: development and reasoning of educational activities and programmes that contribute to the following: 1) deeper understanding of cultural influences on typographic design; 2) training of designers for creation of works that resonate with both global and local demands; 3) conducting case studies of successful and unsuccessful samples of typography with a cultural context in commercial and artistic projects.

Keywords: graphic design; cultural diversity; identity; font; typography; Ukrainian design; visual communications; democratic values

Відомості про автора

Наталія Удріс-Бородавко, кандидат соціологічних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-1831-5476, e-mail: udris.nata@gmail.com

Information about the author

Natalia Udris-Borodavko, PhD in Social Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, ORCID iD: 0000-0003-1831-5476, e-mail: udris.nata@gmail.com



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

Кубанська піснетворчість української етнокультурної традиції

Валентина Сінельнікова

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Для цитування

Сінельнікова, В. (2025). Кубанська піснетворчість української етнокультурної традиції [Рецензія на книги: Колядки і щедрівки українців Кубані та Ліричні пісні українців Кубані, Н. Супрун-Яремко]. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 218–221. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334150>



Народнопісенна культура та історія українців Кубані як духовна цінність української національної культури перебуває в центрі уваги вже кількох поколінь дослідників: тут слід назвати імена А. Головатого, Я. Кухаренка, Я. Бігдая, О. Кошиця, М. Дикарева, П. Короленка, О. Бежковича, Ф. Щербини, С. Ерастова, О. Півня, Г. Концевича, І. Варавви, М. Мишанича та інших етнографів, мовознавців, істориків, фольклористів XIX–XX ст., етнографічно-фольклористичний доробок яких було ретельно опрацьовано історіографом української фольклористики Кубані — сучасним кубанським україністом В. Чумаченком.

Щодо власне пісенної культури українців Кубані наголосимо, що рецензовані праці докторки

мистецтвознавства, професорки кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, дійсної членкині Наукового товариства імені Шевченка Надії Супрун-Яремко на сьогодні не мають аналогів в українській етномузикології ні за обсягом записаного авторкою та опрацьованого музично-пісенного матеріалу в означеному локусі побутування традиційної народнопісенної культури наприкінці XX ст., ні за глибиною аналітичного осмислення.

Рецензовані праці Н. Супрун-Яремко (2024а, 2024б) є результатом багаторічної (кілька десятиліть праці!) дослідницько-фольклористичної діяльності авторки на Кубані та складником комплексного видання — антології українських на-

родних пісень Кубані, окремі томи якого презентують пісні, що представляють давньокозацьку україно-кубанську весільну традицію, історичні станові та козацькі ліричні пісні українців Кубані (Супрун-Яремко, 2023), українсько-кубанські колядки й щедрівки, а також ліричні пісні української кубанської традиції.

Праці п. Н. Супрун-Яремко (2020, 2023, 2024a, 2024b) присвячені унікальній традиції українців Кубані, яка є відмінною від традиційної культури материнської території, адже формувалася не лише під впливом локальних фольклорних традицій, що їх принесли на кубанські землі козаки — переселенці з Гетьманщини наприкінці XVIII ст., але й під впливом церковно-партесного співу, що яскраво відбилося на місцевій манері виконання та в структурі народного багатоголосся.

Цінність видання полягає в тому, що на сьогодні це найповніше в Україні наукове видання музично-пісенного фольклору усної традиції Кубані — території, яка є однією з найбільших українських етнічних територій, що лежать за межами державних кордонів України. Особливого значення це видання набуває сьогодні, коли внаслідок повномасштабної агресії РФ проти України ця територія стала недоступною для проведення будь-якого роду досліджень українськими етномузикологами та етнографами.

У виданні «Колядки і щедрівки українців Кубані» авторка, яка є уроженкою м. Кропоткін, що на Кубані, розмістила нотно-поетичні тексти понад 120 зразків зимового обрядового календаря (близько 70 колядок і 50 щедрівок), які записали п. Н. Супрун-Яремко та професор Б. Яремко від 345 виконавців переважно старшого й середнього віку в 49 населених пунктах (колишніх козацьких куренях) 20 районів історичної Чорноморщини — сьогодні степової частини Краснодарського краю РФ. Ці землі з 1792 р. заселяли, економічно й культурно розбудовували колишні запорізькі козаки разом з українськими безземельними селянами. На відміну від інших збірок народно-музичних творів кубанських українців, в основу яких, починаючи з кінця XIX ст., лягли записи Я. Бігдая, Г. Концевича, М. Дикарева, М. Лисенка, О. Кошиця, І. Варави та ін., які мали переважно аматорський характер, адже мелодії записувалися достатньо схематично, збірка Н. Супрун-Яремко (2024a) містить значний аналітичний матеріал (вступна стаття, коментарі та паспортизація пісень, бібліографічний опис та ін.) та високоточну транскрипцію живого музичного матеріалу, записаного від автентичних виконавців.

Аналізуючи українсько-кубанські пісні зимово-обрядового календаря, записані у виконанні малих

(родинних, товариських), невеликих (до 5 осіб) гуртів — дуетних, тріо, квартету та великих фольклорних мішаних і жіночих гуртів, — авторка доходить висновку, що домінантною тематикою цих творів (акцентується на чіткому розподілі кубанських колядок і щедрівок на дитячі жартівливі та дорослі з переважно християнською тематикою) є не землеробсько-величальна або історична, а християнська, в якій відображені православна тематика з деякими язичницькими мотивами; уявлення й образи побутового християнства; традиції, пов'язані з життям природи, людини й громади в гармонії з природою. Це обумовило необхідність розглянути ці твори за тематикою віршових текстів. Дослідниця виділяє 6 сюжетних тем, які співуються в колядних текстах, та 13 мелодичних типів, з котрими вони поєднуються, зокрема: тема народження Христа — 28 колядок на 9 мелодичних типів; тема Божого суду — 10 колядок на 2 мелодичні типи; тема розп'яття й мук Христа — 21 колядка, 1 мелодичний тип; тема Господа, що ходив по горі / полю — 4 колядки на 2 мелотипи; тема діви Марії — 2 колядки, 2 мелотипи; тема «Кози» — 4 колядки, 1 мелотип.

У кубанських щедрівках дослідниця виявила 5 сюжетних тем (християнського змісту — 36 щедрівок, дохристиянського — 16), що поєднуються з 20 мелодичними типами. А саме: тема уславленої тематики — 3 щедрівки, 3 мелодичні типи; тема Меланки/Маланки — 18 щедрівок, 5 мелодичних типів; тема прадерева — 1 щедрівка, 1 мелотип; тема Єрусалима — 8 щедрівок, 2 мелотипи; тема Христової вечері — 22 щедрівки, 14 мелодичних типів. Проведений авторкою компаративний аналіз мелодичних типів колядок і щедрівок дозволив їй зробити припущення про наявність першоджерельного мелодичного архетипу дохристиянського походження з подальшим його перенесенням на християнські тексти творів зимової обрядовості. Проведене дослідження щодо функціонування зафіксованих Н. Супрун-Яремко наприкінці XX ст. пісенних зразків зимового обрядового календаря на Кубані засвідчило, що в період активної боротьби з релігією й знищення православних храмів та монастирів кубанські українці зберігали у своїй пасивній пам'яті фольклорний складник зимових обрядів на всій території колишньої Чорноморії.

До видання «Ліричні пісні українців Кубані» увійшли нотно-поетичні тексти близько 320 пісень українсько-кубанської рефлексійної лірики, зафіксованої Н. Супрун-Яремко та професором Б. Яремком у 58 населених пунктах степової частини Краснодарського краю РФ, історичним населенням якої є українські козаки й селяни. Збірка починається з аналітичної авторської статті, в якій

Н. Супрун-Яремко (2024b) окреслює тематику ліричних пісень окресленого локусу, строфічну будову віршових структур, музичні форми, проводить ладовий аналіз пісень. Аналізуючи тематику ліричних пісень Кубані, дослідниця виділяє пісні про взаємне та нещасливе кохання (зокрема такі теми, як зрада, розлука, жіноча доля, причарування); в окрему групу відносить колискові пісні (тема заколисування дитини); пісні про пияцтво, дітогубство або самогубство; пісні, в яких простежується жартівливе ставлення до певних побутових подій, а також пісні з життєво-філософськими роздумами соціального й політичного спрямування.

Авторка об'єднує окреслену тематику в окремі підтипи ліричних пісень та виділяє: пісні про щасливе й нещасливе кохання (твори №1–57), пісні з особистого й родинного життя (твори №58–130), ліро-епічні пісні баладного стилю (твори №131–160), аграрно-трудова (сезонні) пісні — твори необрядової землеробсько-сезонної тематики (№161–198, орні пісні, посівні, сапальні, жнивні), фольклоризовані пісні літературного й мистецького походження (№199–234, пісні на вірші Г. Сковороди, І. Котляревського, Є. Гребінки, Л. Глібова, М. Вороного, С. Гулака-Артемовського, Т. Шевченка та ін.), жартівливі кубанські пісні — твори українсько-кубанської «сміхової» культури (№235–319). Кожний розділ поділено на тематичні підрозділи, наприклад, у піснях про кохання авторка вирізняє мотиви зародження почуттів між хлопцем і дівчиною, вибору коханого/коханої, взаємного кохання, нещасливого кохання, причарування милого, людської неслави — розлучниці, зради коханого, самогубства дівчини, розлучення та ін. Жартівливі пісні своєю чергою авторка за функціональними і сюжетно-тематичними ознаками розділяє на любовно-ліричні, родинно-побутові, п'яницькі, алегоричні, сценічно-інтермедійні, а також розважально-веселі куплети-приспівки танцювального характеру.

Записи ліричних пісень було здійснено дослідницею від понад 430 респондентів — автентичних виконавців переважно старшого й середнього віку, близько 50% виконавців були віком від 60 до 86 років. У результаті проведеного етномузикознавчого дослідження авторка формулює такі висновки щодо ліричного фольклору українців Кубані: велика розгалуженість ліричного діапазону поетичних текстів зумовила розмаїтість віршових структур (використання строфічної анафори, ампліфікованих доповнень, кінцевих ненаголошених складів; різні форми віршового формотворення та строфічної будови та ін.) та музичних форм ліричних пісень фольклорного походження (куплетні, куплетні з фрагментами варіаційності, куплет-

но-варіаційні, мелострофоїдні). Ладовий аналіз показав, що пісні мають як історичні нашарування у вигляді реліктів архаїки (вузькоамбітусні звуко-ряди, стрічкові унісони, квартові, квінтові та октавні втори та ін.), так і вплив мажоро-мінорного акордово-гармонічного мислення (зокрема акордово-гармонічна дво-, три-, чотириголоса фактура та ін.). Мелодика аналізованих творів має спільний ліричний модус інтонування та лінійний рух у багатоголосному звуковеденні, що відповідає лірико-пісенному стилю української народнопісенної традиції та проявляється у таких його різновидах, як кантиленний, речитативно-кантиленний, пісенний, моторно-танцювальний.

Для пісень, записаних в різнолокальних варіантах, притаманними є споріднені поетичні тексти, формотворчі, ладоструктурні та фактурні параметри (монодична музична фактура, стрічкове двоголосся, підголосково-поліфонічна фактура, дво-, триголоса акордово-гармонічна або мішана музична фактура), окрім цього — й індивідуалізована музична мова й образність, що виокремлює кожний пісенний варіант і дозволяє говорити про конкретний локальний чи індивідуалізований виконавський стиль або споріднює його з метропольним першоджерелом.

Дослідження близько 320 транскрибованих пісенних зразків українсько-кубанської лірично-пісенної традиції, записаних авторкою у 1990-ті рр. на Кубані, висвітлює великий пласт народнопісенної культури нащадків запорожців, який, на відміну від зимово-обрядових пісень, до сьогодні активно (а не в пасивній пам'яті респондентів) функціонує серед сучасних мешканців Кубані.

Звернемо увагу на ще один аспект нових видань Н. Супрун-Яремко (2024a, 2024b), який є надзвичайно актуальним в контексті проведення фольклористично-польового дослідження та подальшого опрацювання записаних творів: наприкінці аналітичних вступних статей (передмови) у кожній збірці подано стислі зауваження щодо методики опрацювання народнопісенних творів та письмової фіксації віршових і нотних текстів усного функціонування (Супрун-Яремко, 2024b, с. 16, Супрун-Яремко, 2024a, с. 78–79). Зокрема, нормативні правила транскрибування віршових та музичних текстів українсько-кубанських ліричних пісень, визначені авторкою, стосуються збереження лексики народних виконавців, визначення віршових рядків і строф згідно зі структурою вірша, позначення розміру, темпу, виставляння знаків альтерації у нотному тексті, фіксації певними знаками повного й короткого дихання виконавця, позначення змін структури вірша й ритмічного

рисунка, здійснення тактування, позначення виконавських прийомів (глісандо, акцентування, з'їждження від звука вниз) та ін. Ці зауваження є надзвичайно цінними для фольклористів-початківців.

Робота, яку здійснила Н. Супрун-Яремко з фіксації й транскрипції фольклорних творів від українців Кубані, є унікальною й необхідною в контексті подій, пов'язаних з цілеспрямованою багатостолітньою русифікацією, пригнобленням та знищенням національної ідентичності на окресленій історично українській етнічній території, наслідком чого стала криза самоідентифікації тамтешніх українців, яка в умовах російської агресії проти України сьогодні лише поглиблюється. Поява таких видань має не лише вузькофахове фольклористичне наукове спрямування, але є також свідченням прагнення авторки до відновлення та збереження історичної пам'яті, культури, самобутності українського народу.

Список посилань

Супрун-Яремко, Н. (2020). *Весільні пісні українців Кубані*. Література та мистецтво.

Супрун-Яремко, Н. (2023). *Історичні, станові та козацькі ліричні пісні українців Кубані*. Література та мистецтво.

Супрун-Яремко, Н. (2024a). *Колядки і щедрівки українців Кубані* (2-ге вид.). Література та мистецтво.

Супрун-Яремко, Н. (2024b). *Ліричні пісні українців Кубані*. Література та мистецтво.

References

Suprun-Yaremko, N. (2020). *Vesilni pisni ukraintsiv Kubani* [Wedding songs of the Ukrainians of the Kuban]. *Literatura ta mystetstvo* [in Ukrainian].

Suprun-Yaremko, N. (2023). *Istorychni, stanovi ta kozatski lirychni pisni ukraintsiv Kubani* [Historical, estate and Cossack lyrical songs of the Ukrainians of the Kuban]. *Literatura ta mystetstvo* [in Ukrainian].

Suprun-Yaremko, N. (2024a). *Koliadky i shchedrivky ukraintsiv Kubani* [Carols and gifts of the Ukrainians of the Kuban] (2nd ed.). *Literatura ta mystetstvo* [in Ukrainian].

Suprun-Yaremko, N. (2024b). *Lirychni pisni ukraintsiv Kubani* [Lyrical songs of the Ukrainians of the Kuban]. *Literatura ta mystetstvo* [in Ukrainian].

Відомості про автора

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

Information about the author

Valentyna Sinelnikova, PhD in Historical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-9488-270X, e-mail: valentinasinelnikova@ukr.net



Сучасний голос Кропивниччини в записах «Баби Єльки»

Маргарита Скаженник^{1,2}

¹Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

²Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, Україна

Для цитування

Скаженник, М. (2025). Сучасний голос Кропивниччини в записах «Баби Єльки» [Рецензія на книгу Тисяча пісень «Баби Єльки», упоряд.: Л. О. Єфремова & С. В. Гречанюк]. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 222–225. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334152>



У 2024 р. у світ вийшов збірник «Тисяча пісень “Баби Єльки”», який презентує сучасний зріз пісенної традиції в селах Кіровоградської області.

Фольклористична спільнота вже кілька років слідує за діяльністю громадської організації «Баба Єлька» (<https://babayelka.kr.ua/>) з Кропивницького (обласного центру Кіровоградської області). Учасники проєкту активно викладають у соцмережах дописи та польові відео з власних поїздок селами Кропивниччини¹, організованих під керівництвом співзасновниці «Баби Єльки», етноспівачки Світлани Гречанюк (Буланової). Усе розпочалося з бажання віднайти пісні, які чули від своїх бабусь у дитинстві. Поступово збирачі захопилися записом пісенного фольклору рідного краю. За період 2018–2024 рр. накопичено чимало фольклорних записів, серед яких 1200 пісень.

Експедиційну роботу ентузіастів з Кропивницького гідно увінчав рецензований нотний збірник «Тисяча пісень “Баби Єльки”». У ньому представлено пісні з різних куточків Кіровоградської області, а також записи від переселенців з Чорнобильської зони та західноукраїнських земель. Пісенник підготовлений у співпраці з Людмилою Єфремовою — докторкою мистецтвознавства, провідною науковою співробітницею відділу му-

зикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Перу дослідниці належать нотні транскрипції, редагування поетичних текстів пісень та розгорнута передмова, яка містить характеристику наведених у збірнику наспівів та загальні відомості про досліджувану територію.

Пісні викладені за експедиційними виїздами в їх хронологічному порядку. З 96 поїздок для збірника відібрано матеріали із 71 експедиції, одна з них мала два сеанси — «експедиції 4 й 4 а». У географічному покажчику згадується 65 населених пунктів Кіровоградської області. Інформацію про переселенців з інших регіонів слід шукати в супровідній інформації до експедицій (зокрема, в експедиції № 72 знаходимо пісні, записані від «чорнобильців» з Овруцького району Житомирської області).

Зауважимо, що автори не описали характер своєї польової роботи. Очевидно, пісні були не єдиною метою цих виїздів; журналістки записували різну інформацію, зокрема й спів.

У збірці кожна експедиція розпочинається з паспортних даних (село / район, імена виконавців, а також імена транскрипторів текстів і мело-

¹Під Кропивниччиною розуміємо всю Кіровоградську область.

дій). Водночас із «паспортом» експедиції наведено QR-код, за яким можна перейти на YouTube-канал і переглянути одну з пісень цього сеансу. Незручність у тому, що читач має самотужки відшукати цю пісню (найчастіше експедиції презентовані мелодіями від 20 до 30 зразків). Пошук інших пісень на YouTube-каналі становить черговий квест для зацікавленого користувача. Варто було б розташувати QR-код безпосередньо біля кожної пісні, запропонованої для ознайомлення. Як варіант, можна дати покликання на плей-лист всієї експедиції або на сторінку сайту з піснями конкретного населеного пункту. Зручний доступ до експедиційних відеозаписів дозволив би на власні вуха (а не в інтерпретації транскриптора) почути мелодії та зробити висновки щодо їх музично-стильових особливостей.

У межах кожної експедиції спершу надруковано приурочені наспіви (пісні дитячого фольклору, календарні, весільні), а потім звичайні. Серед приурочених жанрів — колядки, щедрівки й меланки, веснянки співані й танково-ігрові, купальсько-петрівські пісні, весільні, колискові та забавлянки для дітей. Позаобрядові твори представлені різного роду ліричними піснями (переважно пізньої стилістики), народними романсами, зрідка трапляються частівка, приспівки. Звичайні пісні становлять більшість оприлюдненого матеріалу.

Іноді мелодії одного жанру «розбавлені» зразками іншого (наприклад, в експедиції № 8 спершу бачимо дві весільні пісні, потім меланку, потім знову продовжуються весільні; в експедиції № 17 чергуються колядки та купальсько-петрівські наспіви). При мелодіях жанри пісень не виписані, цю інформацію Л. Єфремова дає у передмові та географічному покажчику експедицій. Але цього недостатньо, бракує жанрового покажчика, адже пошук мелодій певного жанру на 736 сторінках забирає багато часу.

Щодо нотних транскрипцій, то вони, на жаль, не завжди адекватно відображають оригінал і виконані за застарілою методикою, що властива запису академічної музики. Певну незручність для користувачів може становити нотування мелодій на реальній висоті їх звучання. У зв'язку з цим наспіви, що належать до одного мелотипу, виписані на різній висоті з різними знаками при ключі. Наприклад, весільні шестидольні тиради з експедиції №4 а, записані від тих самих співачок, занотовані у п'яти «тональностях» (як бемольних, так і дієзних). Перед кожною піснею Л. Єфремова виписала код за авторським «частотним каталогом українського пісенного фольклору» (етномузикологи не практикують цю систему позначень). Упродовж усього збірника бачимо непослідовність нумерації

пісень (№21, 19, 28, 22, 25, 24, 23, 26 або 310, 331, 312, 319, 314, 318, 317, 315, 324 і т. д.). Деякі твори мають коментарі щодо обставин запису, виконавців або етнографічного контексту (№ 57, 706, 714, 719–721, 836, 837). Хотілося б мати більше такої інформації.

Хоча в збірнику й задекларовано паспортизацію кожної пісні, проте в деяких гуртових сеансах не зрозуміло, хто саме виконує ті чи інші пісні. Наприклад, в експедиції № 4 виписано 6 співачок 1937–1976 рр. народження. Але з 25 творів нотування 10 зразків вказує на їх сольне виконання. Хто ж конкретно їх проспівав, читач може лише здогадуватися. У багатоголосних нотаціях гуртового співу подекуди лишається незрозумілим, хто із жінок заводить або виводить пісню (хоча часто ця інформація й указана на початку експедицій). З експедиційної практики добре відомо, що багато жінок змінюють місце свого проживання (село) у зв'язку із заміжжям або роботою. Можливо, у «місцевих» співачок (не переселенок з інших регіонів) не завжди було з'ясоване місце їх народження. Вважаю, що інформацію про співачок та всі нюанси виконавського процесу варто давати безпосередньо при нотаціях. До того ж такі відомості легко відновити, оскільки запис пісень відбувався на відео.

Під час глибшого ознайомлення зі збірником складається враження, що збирачі свідомо уникали контактів із фахівцями-етномузикологами, які роками досліджують пісенні традиції саме цього краю або суміжних земель. Безсумнівно, товстезна книжка вимагала від укладачів неабияких зусиль. Але амбітна ціль — 1000 мелодій — хоч і вражає своєю грандіозністю, проте не завжди виправдана. Адже в добірку пісень увійшли приблизно або й помилково відтворені мелодії (№7, 56, 183, 184, 282, 283, 305 та багато інших); однакові весільні наспіви, що відрізняються лише словами; відверто пізні загальновідомі пісні, розтиражовані радіо та «клубною» самодіяльністю пізньої радянської доби («Кури мої кури, кури-шабатури», «Буряки я копала», «Ой піду я в ліс по дрова, наламаю лому», «Шумлять верби в кінці греблі», «Шуміла ліщина, шумів тихий гай» тощо); штучно складені тексти й мелодії нефольклорної природи (№144, 283, 468, 642 та інші).

Водночас сьогодні, коли традиційна сільська пісня виходить з ужитку, цілком доцільно давати репертуар сучасних сільських співаків у всій жанрово-стилістичній повноті, адже це може стати цінним джерелом для майбутніх досліджень музично-культурологічного спрямування. Але твори необхідно супроводжувати деталізованими коментарями щодо виконавців, походження

в їхньому репертуарі кожної пісні (питома вона чи напливова, особливо, якщо пісня викликає питання). Надзвичайно важливо коментувати стильові та структурні видозміни в мелодіях та співочій манері (зокрема виконавські помилки), які ми фіксуємо на пізньому етапі побутування фольклорної традиції. Така інформація важлива не лише для фахівців, але, насамперед, для потенційних співаків-реконструкторів, які захочуть вивчити ці пісні.

До складу сучасної Кіровоградської області, утвореної в 1939 р., увійшли окраїни трьох етнографічних регіонів — Середньої Наддніпрянщини, Східного Поділля та Передстепової України (про це згадано у передмові). Фольклорна традиція кожного локусу має власну історію формування та свої музично-стильові характеристики. Проте збірник не розкриває цієї специфіки фольклорного матеріалу.

Як і учасники онлайн-проекту «Поліфонія», збирачі «Баби Єльки» фіксують сільську пісенну культуру станом на середину і кінець першої чверті XXI ст. (матеріал для рецензованої книжки почали записувати лише в 2018 р.). Серед інформантів трапляються жінки кінця 1930-х рр. народження, але більшість співачок вже народжені у 1940-х рр. і пізніше. Ці покоління сформовані у післявоєнний час, їхній репертуар зазнав значних трансформацій, зокрема під впливом народнохорової естетики та «клубної» самодіяльності. Це відбилося як на репертуарі, так і на виконавській манері. І хоча книга містить багато цінного матеріалу (обрядові наспіви, традиційну лірику), проте ці та інші зразки зафіксовані на стадії згасання питомої співочої традиції, навіть якщо деякі пісні й затрималися в репертуарі місцевих фольклорних гуртів. А в традиціях пізнього формування, до яких належать землі Кіровоградської області, ці процеси відбуваються ще інтенсивніше.

У передмові Л. Єфремова наводить імена збирачів-попередників, які записували музичний фольклор краю на більш ранньому етапі (Єфремова & Гречанюк, 2024). Для тих, хто цікавиться піснями Центральної України (точніше, Передстепового Правобережжя), зокрема аудіозаписами кінця XX ст., коли стан традиції був значно кращим, згадаємо загальнодоступний унікальний онлайн-ресурс «Фольклор Кіровоградщини» (<https://sites.google.com/site/muzfolkkr/>). Цей сайт поєднує в собі бібліотеку (праці від кінця XIX ст. до наших днів), фонотеку та науковий архів. Ресурс створив і підтримує відомий в Україні етномузиколог та етнопівак Олександр Терещенко (науковий співробітник Кропивницького музею музичної культури ім. Кароля Шимановського та Лабораторії етномузикології Національної музичної академії

України ім. П. І. Чайковського). У розділі «Аудіо» представлено понад 15 аудіоальбомів і збірок народної музики, зібраної під час експедицій 1980–2000-х рр. (Аудіо, б.д.).

Повертаючись до рецензованого збірника, зауважу, що «Тисяча пісень “Баби Єльки”» запам’ятовується стильним дизайном твердої обкладинки — білий малюнок на чорному тлі виглядає стримано, але вишукано та елегантно. В середині книжки немає ілюстрацій, проте QR-коди дозволяють побачити відео з автентичними співаками. Саме ці QR-коди значною мірою відрізняють пісенник «Тисяча пісень “Баби Єльки”» від іншого збірника, укладеного Л. Єфремовою (2024) — «Народні пісні Кіровоградщини (з колекцій збирачів фольклору)», куди увійшла більшість пісень «Баби Єльки».

Пісенник виданий за підтримки Агентства США з міжнародного розвитку USAID у кількості 200 примірників (Банташ, 2025). Вірогідно, його поширено в регіоні та серед викладачів і популяризаторів фольклорної традиції. Наразі спеціалізовані наукові Лабораторії з етномузикології при Київській і Львівській музичних академіях його не отримували.

Для шанувальників традиційної пісні, які пробують себе у збирачій справі, ініціатива друкованого видання експедиційних матеріалів може бути гарним прикладом для наслідування. Вмотивованість і щира зацікавленість традиціями та піснями рідного краю можуть дати хороші результати як для громадськості, так і для наукової спільноти. Адже новоздобуті записи поповнюють джерельну базу фольклористичних, етномузичних та культурологічних досліджень, підживлюють репертуар етнопіваків.

Креативні діячки ГО «Баба Єлька» пам’ятають пісні своїх бабусь і затишок сільських хат, де виросло не одне покоління їхнього роду. Вони не хочуть втратити цей зв’язок із минулим і допомагають іншим віднайти цей стрижень. Тому побажаємо їм нових експедиційних вражень та реалізації усіх задумів.

Список посилань

Аудіо. (б.д.). Фольклор Кіровоградщини. Взято 10 січня 2025 року з <https://sites.google.com/site/muzfolkkr/%D0%B0%D1%83%D0%B4%D1%96%D0%BE?authser=0>

Банташ, В. (2025, 27 січня). «Баба Єлька» представляє збірку з 1000 народних пісень Кропивниччини. Перша електронна газета. <https://persha.kr.ua/news/life/260745-baba-yelka-predstavlyaye-zbirkuz-1000-narodnyh-pisen-kropyvnychchyny>

Єфремова, Л. О. (Упоряд.). (2024). *Народні пісні Кіровоградщини (з колекцій збирачів фольклору)*. Юстон.

Єфремова, Л. О., & Гречанюк, С. В. (Упоряд.). (2024). Тисяча пісень «Баби Єльки»: пісенник (Л. О. Єфремова & В. О. Єфремов, нотні транскрипції). Вістка.

References

Audio [Audio]. (n.d.). Folklor Kirovohradshchyny. Retrieved January 10, 2025 from <https://sites.google.com/site/muzfolkkr/%D0%B0%D1%83%D0%B4%D1%96%D0%BE?authuser=0> [in Ukrainian].

Bantash, V. (2025, January 27). *"Baba Yelka" predstavliaie zbirku z 1000 narodnykh pisen Kropyvnychchyny*

["Baba Yelka" presents a collection of 1000 folk songs of Kropyvnychchyna]. Persha elektronna hazeta. <https://persha.kr.ua/news/life/260745-baba-yelka-predstavlyaye-zbirkuz-1000-narodnyh-pisen-kropyvnychchyny> [in Ukrainian].

Yefremova, L. O. (Comp.). (2024). *Narodni pisni Kirovohradshchyny (z kolektsii zbyrachiv folkloru)* [Folk songs of Kirovohrad Region (from the collections of folklore collectors)]. Yuston [in Ukrainian].

Yefremova, L. O., & Hrechaniuk, S. V. (Comps.). (2024). *Tysiacha pisen "Baby Yelky": Pisennyk* [A thousand songs of "Baba Yelka": A songbook] (L. O. Yefremova & V. O. Yefremov, sheet music transcriptions). Vistka [in Ukrainian].

Відомості про автора

Маргарита Скаженик, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; старша наукова співробітниця Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-8921-6144, e-mail: volodar.maestro@gmail.com

Information about the author

Marharyta Skazhenyk, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; Senior Researcher of the Problematic Research Laboratory of Ethnomusicology, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-8921-6144, e-mail: volodar.maestro@gmail.com



Наукове видання
Scientific publication

**ВІСНИК
Київського національного
університету культури і мистецтв**

Серія: Мистецтвознавство

**BULLETIN
of Kyiv National University
of Culture and Arts**

Series in Arts

**Випуск
Issue**

52

*Науковий журнал
Scientific Journal*

Відповідальний за випуск / Responsible for the issue
Валентина Мамедова / Valentyna Mamedova

Літературний редактор / Literary editor
Антоніна Гурбанська / Antonina Hurbanska

Бібліографічний редактор / Bibliographic editor
Олена Вапельник / Olena Vapelnik

Редактор-перекладач англійського тексту / English text editor
Світлана Гурбанська / Svitlana Hurbanska

Редактор із комунікацій / Communications editor
Олена Скаченко / Olena Skachenko

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: 30.06.2025. Формат 60х84/8
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 26,38. Обл.-вид. арк. 24,39.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5428

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідчення про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців,
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 4776 від 09.10.2014