

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

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**КУЧЕР ДАРИНА ЮРІЇВНА**

УДК 792.02:7.012]:79.091(043.5)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**СЕМІОТИКА У СЦЕНІЧНОМУ ДИЗАЙНІ  
ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ КОНЦЕРТІВ**

022 – Дизайн

02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії з дизайну.

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

\_\_\_\_\_ Д. Ю. Кучер

Науковий керівник: Бондар Ігор Савич, кандидат мистецтвознавства, професор

**Київ – 2025**

## АНОТАЦІЯ

**Кучер Д.Ю. Семіотика у сценічному дизайні театралізованих концертів.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 022 «Дизайн» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Міністерство освіти і науки України, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2025.

Дисертація присвячена системному аналізу семіотики сценічного дизайну театралізованих концертів, виявляючи його потенціалу у створенні цілісних знакових систем, що збагачують естетичне сприйняття та емоційне залучення глядача. Дослідження має на меті вивчити та обґрунтувати методiku та особливості застосування семіотичних систем у створенні візуального та комунікативного середовища сценічного дизайну театралізованих концертів.

У Вступі обґрунтовано актуальність обраної теми дослідження, подано мету, завдання наукового пошуку, об'єкт і предмет дисертації, зазначено методи дослідження, наукову новизну і практичне значення одержаних результатів, відомості про особистий внесок здобувача, апробацію результатів, публікації, структуру та обсяг роботи. Зокрема, об'єктом дослідження є – сценічний дизайн театралізованих концертів; предметом – символи, їх зміст та методика застосування у сценічному дизайні театралізованих концертів.

У Розділі 1 «Теоретико-методологічні засади дослідження семіотики у сценічному дизайні театралізованих концертів» розкрито історіографію та джерельну базу дослідження, обґрунтовано необхідність міждисциплінарного підходу до аналізу семіотики сценічного дизайну як галузі, що поєднує візуальні, культурні, комунікаційні науки, психологію, філософію та соціологію. Також визначено ключові методи дослідження, зокрема квантово-семіотичний, та уточнено понятійно-категоріальний апарат, що є ключовим для системного вивчення знакових систем сценічного дизайну театралізованих концертів, де

дизайн інтерпретується не лише як естетична практика, а як потужний інструмент комунікації та формування культурних значень.

У Розділі 2 «Семіотичні інтерпретації сценічного дизайну театралізованого концерту» досліджено провідні європейські підходи до формування та використання семіотики у сценічному дизайні театралізованих концертів. Зокрема, проаналізовано передумови становлення семіотичного погляду на сценічний простір, звертаючись до історичних концепцій та експериментів, таких як ідеї Джона Локка та практика Оскара Шлеммера. Розглянуто семіозис сценічного дизайну театралізованих концертів, виявляючи його роль як динамічної системи знаків і символів у створенні багатосарових смислів та комунікації. Окрім того, акцентовано увагу на художньо-образному змісті символів у сценічному дизайні театралізованих концертів, розкриваючи типи та відмінні риси їх інтерпретації, а також показано, як сценічний дизайн функціонує як візуально-комунікативний медіум, здатний трансформувати концертне дійство.

У Розділі 3 «Семіотичні системи у дизайні українських театралізованих концертів періоду в Україні (кінець ХХ – початок ХХІ століття)» здійснено аналіз становлення сценічного дизайну на межі ХХ – початку ХХІ ст. у контексті культурно-історичного розвитку та трансформації сценічних форм. Обґрунтовано та розкрито функції символів сучасного сценічного дизайну як дійового чинника концертних форм, серед яких виділено наративну, емоційну, контекстуальну, історико-культурну, суспільнотворчу та адаптивну. Проведено аналіз семіотичних принципів формотворення сценічного дизайну театралізованих концертів під час воєнного стану в Україні, висвітлюючи роль української символіки як потужного інструменту національної айдентики, консолідації та трансляції соціально-політичних меседжів, що сприяє формуванню національної свідомості та солідарності.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що: *уперше*: в українській теорії дизайну та мистецтвознавства комплексно досліджено семіотику у сценічному дизайні театралізованих концертів як багатосарову

систему візуальних, аудіальних, кінетичних та інтерактивних знаків і символів; виявлено специфіку застосування семіотики у сценічному дизайні театралізованих концертів, що полягає у її здатності інтегрувати візуальні, аудіальні, кінетичні та тактильні елементи в єдину, динамічну знакову систему; визначено концептуальні засади формування символічного простору сценічного дизайну театралізованих концертів, зокрема принципи семантичного синтезу знакових елементів; окреслено ключові тенденції та перспективи застосування семіотичних стратегій у сценічному дизайні театралізованих концертів початку ХХІ століття в Україні та у світовому контексті; проаналізовано умови трансформації знакових систем сценічного дизайну під впливом новітніх технологій, що змінюють принципи візуальної репрезентації та глядацького сприйняття; *уточнено та доповнено*: зміст понять «семіотика», «символ», «сценічний дизайн», «семіозис», «семантика», «театралізований концерт» та інших у контексті дослідження сценічного дизайну театралізованих концертів; контекст застосування семіотичних підходів у практиці сценічного дизайну, зокрема в умовах соціокультурних трансформацій; *набули подальшого розвитку*: наукові уявлення про семіотичну специфіку сценічного дизайну як результат синергії роботи дизайнера та режисера з побудови смислових структур засобами простору, візуальної композиції, світла, кольору та руху; інтерпретація театралізованого концерту як комунікативного акту, у якому сценічний дизайн виступає не лише оформленням, а самостійним смислотворчим чинником; методологічне осмислення семіотики сценічного дизайну в контексті міждисциплінарного підходу, що поєднує інструменти дизайну, культурології, сценографії та семіотики візуального мистецтва.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в можливості використання результатів та висновків дослідження у подальшій розробці питань, пов'язаних із використанням семіотики як базового елементу при створенні сценічного дизайну театралізованих концертів. Матеріали окремих розділів і підрозділів дослідження можуть стати основою для подальших мистецтвознавчих досліджень та розробок у галузі дизайну,

сценографії, аудіовізуальних мистецтв, режисури естради тощо. Основні положення та висновки дослідження збагатять лекційні курси у вищих мистецьких навчальних закладах; сприятимуть розробці культурологічних та мистецтвознавчих спецкурсів і семінарських занять.

Підсумовано, що семіотика сценічного дизайну театралізованих концертів є цілісною візуально-комунікативною системою, що визначає структуру та зміст як просторового середовища, так і його наповнення сценічними образами. Вона є складним і багатогранним явищем, яке поєднує естетичні, технологічні та комунікативні аспекти, перетворюючи сценічний простір на динамічний знаковий механізм. Сценічний дизайн, осмислений крізь призму семіотики, постає не просто тлом для дійства, а самостійним феноменом, що інтегрує архітектуру, світло, звук, новітні технології та культурні коди для формування унікального досвіду реципієнта.

Акцентовано, що семіотика позиціонована як ключовий засіб художньої виразності сценічного дизайну, який постійно розвивається, адаптуючись до новітніх матеріалів, технологій та викликів часу. Вона виходить за межі традиційної сценографії, перетворюючись на динамічний елемент, що інтегрує відеомепінг, інтерактивні поверхні, динамічне освітлення та інші мультимедійні рішення. Семіотична організація простору, поряд з режисурою, відіграє визначальну роль у створенні багатопланових візуальних наративів, відкриваючи перед глядачем безмежні можливості інтерактивної взаємодії, емоційного співпереживання та самостійного конструювання смислів. Дизайнер простору, враховуючи естетику семіотичних символів, розробляє візуально-комунікативний образ театралізованих вистав у тісному взаємозв'язку із загальним задумом концерту.

Наголошено, що символіка є ключовим складником семіотичної образності сценічного дизайну – якості, що передається через візуально-просторове рішення, – додаючи глибини, виразності та автентичності концертному дійству. Семіотична образність, як центральний аспект будь-якої постановки, охоплює всі елементи, які створюють візуальне враження,

атмосферу та ідейний зміст для глядачів. Це досягається за допомогою різноманітних елементів: від організації простору та композиційних прийомів сценічного дизайну до мультимедійних ефектів та тактильних навігацій. Семіотичний дизайн та його елементи безпосередньо впливають на найсуттєвіші характеристики сцени та середовища, доносячи їх до глядача як кодовані повідомлення.

Зауважено, що семіотичний дизайн виконує взаємопов'язані функції: він може як активно залучати, так і непрямом керувати сприйняттям глядача у театралізованому концерті. Ретельне планування простору, його плановість та послідовність представлення інтерактивних елементів, що несуть певне знакове навантаження, допомагають глядачеві обирати власну траєкторію руху та фокус уваги, що сприяє індивідуалізації досвіду. Водночас, використання специфічних світлових сценаріїв, звукових ефектів або прихованих переходів, які є семіотично значущими, може збуджувати певні емоції направляти увагу та формувати бажаний афективний стан, розширюючи інтерпретаційні можливості глядача. Таким чином, семіотичний дизайн є потужним інструментом, що дає змогу режисерам і дизайнерам маніпулювати сприйняттям, розкривати складні концепції та формувати багатовимірний комунікативний простір.

Зроблено висновок, що семіотика у сценічному дизайні театралізованих концертів є важливим засобом художнього вираження, що бере активну участь у формуванні образу з художніми ознаками, підкреслює режисерський задум, сприяє створенню унікальних знакових світів, які стають провідними елементами сучасних постановок. Дизайнери та режисери звертаються до різноманітних культурних кодів, архітектурних стилів та технологічних рішень, трансформуючи їх у сучасні сценічні простори (наприклад, використання історичних будівель, мультимедійних проєкцій, інтерактивних інсталяцій). Семіотично орієнтовані дизайнерські рішення не лише створюють акценти, які допомагають підкреслити ключові меседжі постановок, а й, водночас, впливають на формування глобальних трендів у розвитку інтерактивного мистецтва та видовищних форм музично-сценічних дійств. Театралізовані постановки з

використанням інноваційного семіотичного дизайну трансформують концерт у полікомпонентну комунікативну модель, що поєднує візуальні, музичні та смислові коди для поглиблення глядацького сприйняття.

**Ключові слова:** дизайн сценічного простору, театралізований концерт, естрадне видовище, предметно-просторове середовище, семіотика, символ, семіотичне тіло, реквізит, декорації, проєкції, кольористика, освітлення.

## SUMMARY

***Kucher D. Y. Semiotics in the stage design of theatrical concerts.*** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy degree in Speciality 022 "Design" (field of knowledge 02 Culture and Arts). – Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 2025.

The dissertation is dedicated to a systematic analysis of the semiotics of stage design in theatricalized concerts, revealing its potential for constructing coherent sign systems that enrich the audience's aesthetic perception and emotional engagement. The research aims to examine and substantiate the methodology and specifics of applying semiotic systems in the creation of the visual and communicative environment of stage design for theatricalized concerts.

The Introduction substantiates the relevance of the chosen research topic, outlines the aim and objectives of the study, defines the object and subject of the dissertation, lists the research methods, scientific novelty and practical significance of the results, as well as information about the author's contribution, approbation of results, publications, structure, and volume of the work. Specifically, the object of the study is the stage design of theatricalized concerts; the subject – symbols, their meanings, and the methodology of their application in stage design.

In Section 1, "Theoretical and Methodological Foundations for the Study of Semiotics in Stage Design of Theatricalized Concerts," presents the historiography and source base of the study and substantiates the need for an interdisciplinary approach to

the analysis of stage design semiotics as a field combining visual, cultural, and communication studies, as well as psychology, philosophy, and sociology. The chapter also identifies the key research methods, including quantum semiotic analysis, and clarifies the conceptual and categorical apparatus essential for the systematic study of sign systems in stage design, where design is viewed not only as an aesthetic practice but also as a powerful tool of communication and the construction of cultural meanings.

In Section 2, “Semiotic Interpretations of Stage Design in Theatricalized Concerts,” investigates leading European approaches to the development and application of semiotics in stage design. It analyzes the historical foundations for a semiotic perspective on stage space, drawing on concepts and experiments such as the ideas of John Locke and the practice of Oskar Schlemmer. The chapter examines the semiosis of stage design as a dynamic system of signs and symbols that construct multilayered meanings and communicative structures. Special attention is paid to the symbolic and figurative content of stage design, typologies of symbolic interpretation, and the functioning of stage design as a visual-communicative medium capable of transforming the concert experience.

In Section 3, “Semiotic Systems in the Design of Ukrainian Theatricalized Concerts in the Period of Independent Ukraine (Late 20th – Early 21st Century),” presents an analysis of the development of stage design at the turn of the 20th and 21st centuries within the context of cultural and historical transformation and the evolution of stage forms. The functions of symbols in contemporary stage design are substantiated and explored as active components of concert formats. These include narrative, emotional, contextual, historical-cultural, societal, and adaptive functions. The chapter also offers an in-depth analysis of the semiotic principles underlying form-making in the stage design of theatricalized concerts during the period of martial law in Ukraine, emphasizing the role of Ukrainian symbolism as a powerful instrument of national identity, social cohesion, and the transmission of socio-political messages that contribute to the shaping of national consciousness and solidarity.

The scientific novelty of the results obtained is that: *for the first time*: in Ukrainian theory of design and art studies, semiotics in the stage design of

theatricalized concerts has been comprehensively examined as a multilayered system of visual, auditory, kinetic, and interactive signs and symbols, which form a unified dynamic code of stage communication; *revealed*: the specific nature of semiotic application in the stage design of theatricalized concerts, manifested in the integration of visual, auditory, kinetic, and tactile components into a coherent system of meanings and expressive forms; *defined*: the conceptual foundations of constructing the symbolic space in stage design, in particular the principles of semantic synthesis of sign-based elements, which ensure the emergence of complex meanings within concert dramaturgy; *outlined*: the main trends and prospects of applying semiotic strategies in the stage design of theatricalized concerts in the early 21st century, both within the Ukrainian cultural sphere and in the global context of performance arts development; *analyzed*: the transformation of sign systems in stage design under the influence of new technologies, which reshape the principles of visual representation, affect the perception of the stage image, and expand the role of the viewer as a co-participant in meaning-making; *clarified*: the meanings of the key concepts “semiotics,” “symbol,” “stage design,” “semiosis,” “semantics,” and “theatricalized concert” in the context of contemporary design theory and scenographic practices; *specified*: the context of applying semiotic approaches to stage design in conditions of sociocultural transformations, which require new tools for visual expression and symbolic representation; *further developed*: theoretical views on the semiotic specificity of stage design as a result of synergy between the director and designer in the creation of spatial, coloristic, lighting, and kinetic meanings; *deepened*: the interpretation of theatricalized concerts as communicative acts, where stage design functions not as decoration but as an autonomous meaning-generating element that interacts with sound, narrative, and performative layers; *extended*: the methodological understanding of stage design semiotics through an interdisciplinary approach that integrates methods and tools of design, cultural studies, scenography, and the visual semiotics of contemporary art.

The practical significance of the research results lies in the possibility of applying the findings and conclusions of the study to the further development of issues related to the use of semiotics as a fundamental element in the creation of stage design

for theatricalized concerts. The materials of individual sections and subsections of the study may serve as a basis for future art studies and developments in the fields of design, scenography, audiovisual arts, and pop performance directing. The main provisions and conclusions of the research will enrich lecture courses in institutions of higher artistic education and contribute to the development of cultural and art studies special courses and seminars.

It is summarized that the semiotics of stage design in theatricalized concerts constitutes a coherent visual-communicative system that defines both the structure and content of the spatial environment and its saturation with stage imagery. It is a complex and multifaceted phenomenon that combines aesthetic, technological, and communicative aspects, transforming the stage space into a dynamic system of signs. Stage design, viewed through the prism of semiotics, appears not simply as a backdrop for the action, but as an independent phenomenon that integrates architecture, light, sound, modern technologies, and cultural codes to form a unique recipient experience.

It is emphasized that semiotics is positioned as a key means of artistic expression in stage design, constantly evolving and adapting to new materials, technologies, and the challenges of time. It goes beyond traditional scenography, becoming a dynamic element that integrates video mapping, interactive surfaces, dynamic lighting, and other multimedia solutions. The semiotic organization of space, alongside directing, plays a decisive role in creating multilayered visual narratives, opening up to the viewer vast possibilities for interactive involvement, emotional engagement, and individual construction of meaning. The space designer, taking into account the aesthetics of semiotic symbols, develops the visual-communicative image of theatricalized performances in close connection with the general concept of the concert.

It is noted that symbolism is a key component of the semiotic imagery of stage design – a quality conveyed through visual-spatial solutions that adds depth, expressiveness, and authenticity to the concert performance. Semiotic imagery, as a central aspect of any production, encompasses all elements that shape the visual impression, atmosphere, and conceptual content for the audience. This is achieved through various components: from spatial organization and compositional techniques

of stage design to multimedia effects and tactile navigation. Semiotic design and its elements directly influence the most essential characteristics of the stage and environment, delivering them to the audience as encoded messages.

It is further stated that semiotic design performs interconnected functions: it can both actively engage and subtly guide the audience's perception in a theatricalized concert. Careful spatial planning, the structure and sequence of presenting interactive elements with symbolic meaning help viewers choose their own trajectory of movement and focus, contributing to the individualization of experience. At the same time, the use of specific light scenarios, sound effects, or hidden transitions that carry semiotic significance may evoke certain emotions, guide attention, and shape the desired affective state, expanding the interpretative potential of the viewer. Thus, semiotic design becomes a powerful tool for directors and designers, enabling them to manipulate perception, communicate complex ideas, and construct a multidimensional communicative environment.

It is concluded that semiotics in the stage design of theatricalized concerts is an important means of artistic expression that actively contributes to the formation of imagery, highlights the director's intention, and supports the creation of unique sign-based worlds that become defining elements of contemporary productions. Designers and directors turn to various cultural codes, architectural styles, and technological solutions, transforming them into contemporary stage spaces (for example, the use of historical buildings, multimedia projections, and interactive installations). Semiotically oriented design solutions not only create accents that help highlight the key messages of performances, but also influence the development of global trends in interactive art and spectacular musical-theatrical forms. Theatrical productions that apply innovative semiotic design transform the concert into a multicomponent communicative model that combines visual, musical, and semantic codes to deepen audience perception.

**Keywords:** stage space design, theatricalized concert, variety show, spatial-object environment, semiotics, symbol, semiotic body, props, set design, projections, color scheme, lighting.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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

*Стаття у науковому фаховому виданні України*

1. Вакуленко, Д. Ю. Українська символіка в дизайні сценічних проєктів періоду війни. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2023. № 6 (1). С. 131–141. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279069>.

*Статті у періодичних наукових виданнях, включених до наукометричних баз Scopus та Web of Science Core Collection*

2. Kucher R., Vakulenko D., Boiko V., Roman R., Dokolova A. Problems of the Crisis of Spatial Design of Art Events in Conditions of Military Aggression (Ukrainian Experience). *Convergences – Journal of Research and Arts Education*. 2024. Vol. 17. № 33. P. 185–200. DOI: <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.238>.

Здобувачем систематизовано й обґрунтовано основні підходи до включення українських традицій у сучасне проектування мистецького простору.

3. Ilnitska O., Kucher R., Vakulenko D., Boiko V., Pratskov R. The identity of stage design as a component of Ukrainian culture of the 21st century. *New Design Ideas*. 2024. Vol. 8. № 3. P. 641–655. DOI: <https://doi.org/10.62476/ndi83641>.

Здобувачем здійснено аналіз впливу соціокультурних трансформацій і воєнних подій на еволюцію сценічного дизайну в українських театральних постановках.

### Опубліковані праці апробаційного характеру

4. Вакуленко Д. Ю. Сценічний дизайн театралізованих концертів як явище художньої культури. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. аспірантів, здобувачів, магістрів, м. Київ, 8–9 квіт. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 34–37.

5. Вакуленко Д.Ю. Семіотика у сценічному просторі театру: концептуально-методологічний аспект. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція* : матеріали III Всеукр. наук. конф. наук.-педагог. працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів, м. Київ, 21 квіт. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С.74–78.

6. Вакуленко Д.Ю. Особливості сценічного дизайну театралізованого концерту у контексті культурно-мистецького життя України. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VI Всеукр. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів, м. Київ, 3 листоп. 2022 р. Київ, 2022. С. 169–170.

7. Вакуленко Д.Ю. Театральна творчість Оскара Шлеммера та її роль у сучасному розумінні дизайну сценічного простору. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 10 лист. 2022 р. Київ : Вид. центр НАКККіМ, 2022. С. 244–246.

8. Вакуленко Д.Ю. Символізм творчості Флоріана Відера та його роль у сценічному дизайні пісенного конкурсу Євробачення. *Молодіжна наука КНУКіМ – 2022. Культурно-мистецька освіта у викликах часу* : матеріали Всеукр. звіт. наук.-практ. конф., м. Київ, 24–25 лист. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С.65–66.

9. Вакуленко Д.Ю. Сучасне мистецтво дизайну театральної сцени: семіотичні інтерпретації. *Мистецтво і дизайн у XXI столітті: конвергенція форм і сенсів* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 8 груд. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 53–57.

10. Вакуленко Д.Ю. Семіотика символу вогню в дизайні сценічного простору театралізованих концертів. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. аспірантів, здобувачів, магістрів, м. Київ, 7–8 квіт. 2023 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. С.74–77.

11. Вакуленко Д.Ю. Символіка кольору у сценічному дизайні театралізованих концертів. *Національна модель українського дизайну. До 150-річчя з дня народження Василя Кричевського* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 20–21 квіт. 2023 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. С.195–203.

12. Вакуленко Д.Ю. Роль символів у створенні наративної структури сольного концерту. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція* : матеріали III Всеукр. наук. конф., м. Київ, 21 квіт. 2023 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. С.166–170.

13. Вакуленко Д.Ю. Семіотика в сценічному дизайні Glass Spider Tour Девіда Боуї як джерело натхнення для сценічних постановок світових попзірок. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран., м. Київ, 2 лист. 2023 р. Київ : Вид. центр НАКККіМ, 2023. С. 213–214.

14. Вакуленко Д.Ю. Сучасні образні прийоми в сценічному просторі театралізованого концерту. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали VI Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 9 лист. 2023 р. Київ : Вид. центр НАКККіМ, 2023. С. 229–231.

15. Вакуленко Д.Ю. Символ та метафора у сценічному просторі театралізованого концерту. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених, м. Київ, 12–13 квіт. 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. С. 92–95.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b>	16
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СЕМІОТИКИ У СЦЕНІЧНОМУ ДИЗАЙНІ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ КОНЦЕРТІВ</b>	22
1.1. Історіографія проблеми та джерельна база дослідження	22
1.2. Методи дослідження та понятійно-категоріальний апарат	35
<b>Висновки до розділу</b>	61
<b>РОЗДІЛ 2. СЕМІОТИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СЦЕНІЧНОГО ДИЗАЙНУ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО КОНЦЕРТУ</b>	63
2.1. Передумови формування семіотики у сценічному дизайні театралізованих концертів: світовий досвід	63
2.2. Семіозис сценічного дизайну театралізованих концертів	80
2.3. Семантична структура та типологія символів у сценічному дизайні театралізованих концертів	99
<b>Висновки до розділу</b>	122
<b>РОЗДІЛ 3. СЕМІОТИЧНІ СИСТЕМИ У ДИЗАЙНІ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ КОНЦЕРТІВ В УКРАЇНІ (КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ)</b>	124
3.1. Становлення сценічного дизайну на межі кінця ХХ – початку ХХІ ст. в контексті мистецьких практик	124
3.2. Функції символів у сучасному сценічному дизайні театралізованих концертів	140
3.3. Семіотичні принципи формотворення сценічного дизайну театралізованих концертів під час воєнного стану в Україні	155
<b>Висновки до розділу</b>	183
<b>ВИСНОВКИ</b>	186
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	193
<b>ДОДАТКИ</b>	215

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** У сучасному сценічному мистецтві, зокрема в театралізованих концертах, візуально-просторове середовище виступає не лише декоративною складовою, а важливим комунікативним чинником, що формує ідеологічну, емоційну та естетичну рамку події. У межах сценічного дизайну особливу роль відіграє символ – знаковий елемент, здатний транслювати культурні смисли, активізувати глядацьке сприйняття та формувати цілісну візуальну мову видовища.

Попри зростання актуальності символічних структур у сучасному дизайні, в українському науковому дискурсі відсутнє комплексне дослідження символу як інструмента формотворення сценічного середовища театралізованих концертів. У більшості наявних підходів символ розглядається або крізь філософсько-культурологічну призму, або як елемент загальної театральної естетики, тоді як його роль у проєктуванні концертного простору залишається поза фокусом фахових дизайн-досліджень. Наслідком цієї теоретичної лакуни є спрощене використання символів як декоративних кліше, відсутність уніфікованих підходів до їх проєктування та інтеграції в структуру сценічного простору, що призводить до втрати змістової точності або навіть семантичного конфлікту між візуальним образом і авторським задумом.

В умовах зростаючої візуальної конкуренції, мультикультурності публіки та обмеженого часу глядацького сприйняття символ набуває функції стисненої, але потужної комунікації. Він має працювати не лише як естетичний акцент, а як ключ до розуміння теми події, ідентичності персонажа або загальної концепції заходу. Проте ефективність цієї функції можлива лише за умов науково обґрунтованої системи формотворення знаково-сислового простору – як результату взаємодії дизайну, режисури та культурного контексту.

Таким чином, наукова проблема дослідження полягає у відсутності цілісної теоретичної моделі функціонування символу в сценічному дизайні

театралізованих концертів, недостатній розробленості семіотичних принципів організації простору та брак методичних підходів до проектування візуально-комунікативної структури концертного дійства.

У цьому контексті мета дисертаційного дослідження полягає в аналізі закономірностей функціонування символів у межах сценічного простору, виявленні семіотичних стратегій дизайну та розробці методичних принципів застосування символів у сценічному дизайні театралізованих концертів. На перетині простору, знака та проєктного мислення формується не абстрактна «нова якість», а нова модель візуальної комунікації – як оновлена знакова система сценічного висловлювання, що відповідає викликам і запитам сучасного глядача.

**Мета дослідження** – виявити провідні тенденції, принципи та особливості застосування семіотичних систем у створенні візуального та комунікативного середовища сценічного дизайну театралізованих концертів.

Досягнення поставленої мети потребувало вирішення таких завдань дослідження:

- систематизувати історіографічні підходи та окреслити джерельну базу дослідження семіотики сценічного дизайну театралізованих концертів;
- уточнити понятійно-категоріальний апарат дослідження шляхом аналізу ключових термінів і концептів, що стосуються семіотичних процесів у сценічному дизайні;
- дослідити історичні передумови та світовий контекст становлення семіотичних підходів у сценічному дизайні концертних форм;
- визначити особливості процесу семіозису у сценічному дизайні театралізованих концертів як складного знакового утворення;
- здійснити порівняльний аналіз художньо-образного змісту символів, виокремивши універсальні й контекстуальні особливості їх застосування у сценічному дизайні;

– проаналізувати етапи розвитку сценічного дизайну в Україні на межі ХХ – початку ХХІ століть у взаємозв’язку із загальнокультурними й мистецькими трансформаціями;

– охарактеризувати функціональне навантаження символів у структурі сучасного сценічного дизайну як інструмента комунікації та формотворення концертної події;

– виокремити специфіку семіотичних принципів сценічного дизайну театралізованих концертів, створених під час воєнного стану в Україні, у контексті соціокультурних викликів і символічної репрезентації.

*Об’єкт дослідження* – сценічний дизайн театралізованих концертів.

*Предмет дослідження* – символи, їх зміст та методика застосування у сценічному дизайні театралізованих концертів.

**Методи дослідження.** Серед загальнонаукових методів застосовано:

– аналітичний – для опрацювання наукової літератури у сфері дизайну, сценографії, семіотики, а також для інтерпретації актуальних мистецьких проєктів;

– феноменологічний метод – для осмислення феномену сценічного дизайну як цілісного сприйняття, що дає змогу дослідити, як візуальні елементи функціонують як знаки та формують значення безпосередньо у досвіді глядача, фокусуючись на суб’єктивному переживанні та інтерпретації простору;

– компаративний (порівняльний) метод – для виявлення спільних і відмінних рис у застосуванні семіотики у сценічному дизайні театралізованих концертів в світовому та українському досвіді, що дало можливість ідентифікувати провідні тенденції та локальні особливості;

– системний метод – для розгляду сценічного дизайну як цілісної знакової системи, що складається з взаємопов’язаних елементів (декорацій, світла, звуку, мультимедіа), кожен з яких несе певне семіотичне навантаження та впливає на загальний сенс концертного дійства;

– семіотичний метод – для аналізу знакових систем у сценічному дизайні на основі класифікації знаків (іконічних, індексних, символічних) та виявлення механізмів їх комунікації у межах концертного дійства;

– контент-аналіз – для вивчення конкретних театралізованих концертів, їхньої візуальної структури, семіотичних рішень, типології символів та принципів художньої організації простору.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає у тому, що:

*уперше:*

– в українській теорії дизайну та мистецтвознавстві комплексно досліджено семіотику у сценічному дизайні театралізованих концертів як багатопланову систему візуальних, аудіальних, кінетичних та інтерактивних знаків і символів;

– виявлено специфіку застосування семіотики у сценічному дизайні театралізованих концертів, що полягає у її здатності інтегрувати візуальні, аудіальні, кінетичні та тактильні елементи в єдину, динамічну знакову систему;

– визначено концептуальні засади формування символічного простору сценічного дизайну театралізованих концертів, зокрема принципи семантичного синтезу знакових елементів;

– окреслено ключові тенденції та перспективи застосування семіотичних стратегій у сценічному дизайні театралізованих концертів початку XXI століття в Україні та у світовому контексті;

– проаналізовано умови трансформації знакових систем сценічного дизайну під впливом новітніх технологій, що змінюють принципи візуальної репрезентації та глядацького сприйняття;

*уточнено та доповнено:*

– зміст понять «семіотика», «символ», «сценічний дизайн», «семіозис», «семантика», «театралізований концерт» та інших у контексті дослідження сценічного дизайну театралізованих концертів;

– контекст застосування семіотичних підходів у практиці сценічного дизайну, зокрема в умовах соціокультурних трансформацій;

*набули подальшого розвитку:*

– наукові уявлення про семіотичну специфіку сценічного дизайну як результат синергії роботи дизайнера та режисера з побудови смислових структур засобами простору, візуальної композиції, світла, кольору та руху;

– інтерпретація театралізованого концерту як комунікативного акту, у якому сценічний дизайн виступає не лише оформленням, а самостійним смислотворчим чинником;

– методологічне осмислення семіотики сценічного дизайну в контексті міждисциплінарного підходу, що поєднує інструменти дизайну, культурології, сценографії та семіотики візуального мистецтва.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в можливості використання результатів та висновків дослідження у подальшій розробці питань, пов'язаних із використанням семіотики як базового елементу при створенні сценічного дизайну театралізованих концертів. Матеріали окремих розділів і підрозділів дослідження можуть стати основою для подальших мистецтвознавчих досліджень та розробок у галузі дизайну, сценографії, аудіовізуальних мистецтв, режисури естради тощо. Основні положення та висновки дослідження збагатять лекційні курси мистецьких закладів вищої освіти; сприятимуть розробці культурологічних та мистецтвознавчих спецкурсів і семінарських занять.

**Особистий внесок здобувача.** Запропонована наукова праця – це самостійно виконане дослідження, у якому вперше у вітчизняному мистецтвознавстві комплексно розглянуто семіотику у сценічному дизайні театралізованих концертів, її розвиток і трансформацію. Теоретичні та методологічні положення і висновки є результатом авторських досліджень. Частина публікацій за темою дисертації виконана у співавторстві; у цих роботах

здобувачем самостійно проаналізовано матеріал та сформульовано наукові положення, відображені в основних результатах дослідження.

**Апробація результатів дослідження.** Результати досліджень, наведених у дисертації, оприлюднені на всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях: Всеукраїнська науково–практична конференція «Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі» (Київ, 2022, 2023, 2024), Всеукраїнська науково–практична конференція «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 2022, 2023), Всеукраїнська науково–практична конференція «Мистецтво і дизайн у XXI столітті: конвергенція форм і сенсів» (Київ, 2022), Всеукраїнська науково–практична конференція «Національна модель українського дизайну. До 150-річчя з дня народження Василя Кричевського» (Київ, 2023), Всеукраїнська звітна науково–практична конференція «Молодіжна наука КНУКіМ – 2022. Культурно-мистецька освіта у викликах часу» (Київ, 2022), Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція» (Київ, 2022, 2023), Всеукраїнська наукова конференція «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2022, 2023).

**Публікації.** Основні положення та висновки дисертації висвітлено у 15 наукових працях. Серед яких: 1 стаття у науковому фаховому виданні України, 2 статті у періодичних наукових виданнях, включених до наукометричних баз Scopus та Web of Science Core Collection, 12 праць апробаційного характеру.

**Структура та обсяг дисертації** і логіка викладу матеріалу зумовлені специфікою теми, метою і завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, що містять вісім підрозділів, висновків, списку використаних джерел (220 позицій) та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 315 сторінок, із них 178 сторінок основного тексту.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СЕМІОТИКИ У СЦЕНІЧНОМУ ДИЗАЙНІ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ КОНЦЕРТІВ

### 1.1. Історіографія проблеми та джерельна база дослідження

Історіографія проблеми семіотики у сценічному дизайні театралізованих концертів розкриває широке коло міждисциплінарних підходів, що охоплюють театрознавство, сценографію, семіотику, філософію мистецтва, культурологію та комунікаційні студії. Вивчення знакової природи театру бере початок із праць А. Арто, зокрема «Театр і його Двійник», де театр постає як позамова, тілесна, афективна знакова система, здатна створювати альтернативну комунікаційну реальність. Теоретичне підґрунтя семіотичного аналізу сценічного дизайну розширюється у працях П. Павіса, зокрема у праці «Театральний словник», де систематизовано ключові поняття знака, символу, метафори та простору. Його підхід закладає основи термінологічного інструментарію, необхідного для фахового аналізу знакових систем у сценічному мистецтві.

Семіотика, як самостійна галузь науки, була сформована наприкінці ХХ ст. Це простежується у наукових працях та фундаментальних дослідженнях Ф. де Соссюра [106], К. Елам [154], Р. Барта [128], Ч. Морріса [182], Ч. Пірса [191]. У. Еко [152] та інших.

Українське мистецтвознавство пропонує значну кількість напрацювань щодо сценографії як візуально-комунікативної практики. О. Попова [88; 89; 90], М. Мельник [71; 72; 73], К. Юдова-Романова [122; 123; 124], М. Максимів [69], С. Триколенко [113; 114], В. Пацунов [89] досліджують еволюцію сценічного простору, його метафоричний і знаковий потенціал. Значний внесок у семіотичне осмислення сценографії зроблено М. Крипчуком, який трактує символ як структуроутворювальний елемент масових видовищ [63; 64].

Вагоме місце в історіографії займають міждисциплінарні дослідження, які фокусуються на сценографії як культурному коду, зокрема праці Т. Гардашук [25], С. Вовканича [24], О. Доманської [37], С. Кримського [60]. Вони виявляють глибинні зв'язки між знаками сценічного простору й національним мисленням, що особливо актуалізується у концертах з високим ступенем символічності – наприклад, у проектах типу «Євробачення».

Значну роль відіграють роботи, які аналізують сценічний простір як мультимедіальну систему, здатну акумулювати візуальні, звукові, тілесні та семантичні елементи. Дослідження П. Буйссака [135], А. Гельбо [163], Е. Фішер-Ліхте [156] доводять, що сценічний дизайн у театралізованих концертах виконує не лише естетичну, а й комунікативну функцію, стаючи носієм і транслятором смислів. Цей підхід знаходить продовження в аналітичних студіях про інтерактивність та емоційну залученість публіки.

У сучасному дискурсі спостерігається тенденція розглядати сценографію як мову, що формує культурну ідентичність події. У працях О. Брокетта [139; 140], Дж. Тейсома [209], Р. Барта [128; 129; 130], сценічний простір функціонує як конструктивний інструмент семіотичної репрезентації, в якому композиційно організовані елементи дизайну виступають носіями ідеологічного, естетичного чи культурного змісту. М. Карлсон [141; 142] у своїх працях розглядає сценічний простір як відкриту текстуальну структуру, що підлягає інтерпретації. Його теоретичні міркування щодо театру як багаторівневої системи знаків сприяють осмисленню сценографії як простору символічної взаємодії з глядачем.

Історіографія проблеми демонструє поступову трансформацію уявлень про сценографію – від декоративного оформлення до складної семіотичної структури. Розгляд сценічного дизайну як семіотичної структури артикулює інтерпретувати театралізований концерт як поліструктурну комунікативну систему, у якій взаємодіють візуальні, звукові та просторові коди.

Визначення сценічного дизайну театралізованих концертів як об'єкта дослідження потребує залучення теоретико-методологічного інструментарію, здатного пояснити функціонування символів у межах візуально-

комунікативного середовища. У наступному блоці розглянуто ключові наукові концепції, що окреслюють символ як елемент знакової системи та пояснюють механізми його візуального кодування й інтерпретації.

Теоретико-методологічну основу дисертаційного дослідження становить сукупність класичних і сучасних концепцій семіотики, які дають змогу інтерпретувати сценічний дизайн як знакову систему. Ключові теоретичні орієнтири окреслено в працях Дж. Поінсота [195], Дж. Локка [68], Ч. Пірса [190; 191; 192], Ч. Морріса [182; 183; 184], Ф. де Соссюра [106], Р. Якобсона [166; 167; 168], У. Еко [152; 153], А. Греймаса [160], Р. Барта [128], та інших науковців, які сформувавши фундаментальні підходи до аналізу знака.

Погляди Ч. Пірса на природу іконічних, індексних та символічних знаків стали основою для розуміння того, як просторові й візуальні елементи сценічного дизайну можуть нести культурно зумовлені смисли. Його трикомпонентна модель знака (означник – означуване – інтерпретанта) дає змогу розглядати сценічний простір концертів як поле взаємодії знакових елементів, у якому візуальні об'єкти (світло, декорації, костюми) набувають значення в процесі глядацької інтерпретації. Найбільш ґрунтовним зібранням його ідей вважається праця «Логічні засади теорії знаків», де Ч. Пірс закладає концептуальні підвалини семіотики як науки [191].

Типологія знаків Ч. Пірса – особливо категорія символу як умовного, культурно зумовленого елемента – дає змогу проаналізувати, як у сценічному дизайні театралізованих концертів формуються символи, що транслюють ідеї, ідентичності та емоційні стани. Символ інтерпретується глядачем у межах конкретного культурного коду, візуального стилю та композиційної організації простору. Ідеї Ч. Пірса були суттєво поглиблені у працях Ч. Морріса [182; 183; 184], який здійснив розподіл на синтактику, семантику і прагматику. Це дає змогу аналізувати сценографію не лише як сукупність елементів оформлення, а як систему, у якій просторове розташування (синтактика), змістовність символів (семантика) та емоційна взаємодія з глядачем (прагматика) функціонують у єдності. Використовуючи семіотичну методологію для аналізу різних знакових

систем, він довів, що семіотика не просто поєднує ознаки різних дисциплін, а функціонує як інтегративна наукова платформа. Її вихідною точкою є поняття знака, однак у межах цієї парадигми не відбувається механічне поєднання властивостей знаків, натомість здійснюється їхнє концептуальне узагальнення. Такий підхід дає змогу сформулювати універсальні принципи процесів означування і виявити глибинні закономірності у взаємодії знакових структур, що має вагоме значення для розвитку різних галузей знання. Крім того, Ч. Моріс підкреслював двоїсту природу семіотики – як самостійної галузі наукового знання та водночас як ефективного аналітичного інструментарію інших наук.

Положення Ф. де Соссюра про умовність зв'язку між означником і означуваним сприяє осмисленню трактувати сценічні елементи як культурно змінні знаки, значення яких формується залежно від контексту події, аудиторії й візуальної подачі [106]. Водночас А. Греймас і його семіотична школа закладають аналітичну платформу для аналізу сценічного простору як тексту, що породжує значення [160].

У працях Р. Барта, зокрема в «Міфах сучасності», сформульовано поняття міфу як вторинної знакової системи, що виконує ідеологічну функцію. Цей підхід дає змогу аналізувати сценічний дизайн як інструмент формування соціокультурного змісту, де символ стає ключовою одиницею комунікації [129]. У контексті концертної події концепція міфу дає змогу інтерпретувати сценічні образи як носії ідеологічно навантажених смислів, що активують колективні уявлення, пам'ять або ідентичності. Як візуальні символи, сценічні елементи – декорації, костюми, світлові рішення – можуть репрезентувати «міфи» сучасності та задавати ціннісні орієнтири концертного дійства. Класичні архітектурні форми, наприклад, апелюють до ідеї «вічних цінностей», тоді як сучасні матеріали й технології – до прогресу або критики усталених норм. У своїх роботах Р. Барт розглядає театр як простір не лише дії, але й смислотворення, де сценічні знаки, жести та мовні конструкції створюють багаторівневі повідомлення, які піддаються семіотичному аналізу [131; 132; 133]. У сфері сценічного дизайну це означає, що художні елементи – декорації,

світло, костюми – здатні репрезентувати соціальні ідеї в образній формі, виконуючи роль семіотичних провідників цінностей і настанов.

У. Еко, розглядаючи семіотику як універсальну науку про значення, формує понятійний інструментарій для інтерпретації візуальних систем у межах концертного дійства. Відкрита інтерпретативність знака за У. Еко дає змогу пояснити, чому сценографічні рішення у театралізованих концертах можуть мати різні смислові трактування залежно від культурного досвіду глядача, що особливо важливо для подій з міжнаціональною аудиторією. У своїй праці «Відсутня структура. Вступ у семіологію» він окреслює методологічні засади семіологічного аналізу, наголошуючи на його відмінності від лінгвістики та антропології, попри необхідність урахування їхніх досягнень [155]. У. Еко стверджує, що «семіотика, навіть якщо в минулому не була сформована як наука або цілісна дисципліна, у будь-якому разі забезпечувала принципово відмінний підхід до об'єкта – незалежно від того, чи є він реальним або сконструйованим» [155, с. 6].

У контексті поглиблення філософських засад семіотики доцільно згадати праці ранньомодерної доби, які окреслили вихідні уявлення про знаки, означення й смислотворення, а також визначили роль мови та візуальних символів у культурній комунікації. Завдяки своїй концептуальній універсальності, підходи, викладені У. Еко, мають потенціал для застосування до широкого кола явищ: від архітектури, кіно, живопису й музики до реклами. При цьому загальні семіологічні питання – такі як взаємовідношення семіології з феноменологією чи психоаналізом – дають можливість продуктивно аналізувати як вербальні, так і невербальні знакові системи.

В «Трактаті про знаки» Дж. Поінсота [195], написаному у 1632 році, а також у працях Дж. Локка [68], який вважається одним із засновників семіотики як наукового напрямку. Саме Дж. Локк вперше окреслив семіотику як вчення про знаки, що має на меті дослідження їх природи, механізмів пізнання реальності за їх допомогою, а також шляхів передавання знань іншим. Серед усіх знаків найпоширенішим, на думку мислителя, є слово, однак він наголошував на

відсутності природного зв'язку між словом і його значенням, вважаючи цей зв'язок умовним і контекстуально зумовленим.

Вагомий внесок у становлення загальної семантики й семіотики зробив також К. Льюїс, який у своїй праці «Модуси значення» заклав підґрунтя для дослідження семантичних аспектів мови. Саме він уперше сформулював низку засадничих положень, що згодом стали класичними в контексті аналізу механізмів денотації та конотації [179, с. 37]. Водночас варто зазначити, що самі терміни «денотація» та «конотація» ще в ХІХ столітті були введені Дж. С. Міллем, відповідно до традиційної логічної опозиції між «обсягом» і «змістом» поняття [26, с. 63]. У сучасній семіотичній літературі ці категорії інтерпретуються як «означення» – «співозначення» або як «буквальне значення» – «супровідне (асоціативне) значення».

У сучасних дослідженнях у сфері дизайну сценічного простору активно використовуються напрацювання семіотичного аналізу, що мають витoki у філософсько-лінгвістичних концепціях ХVІІІ століття. Попри те, що термін «семіологія» поширений у театрознавчому дискурсі, саме дизайнерський підхід до візуального середовища театрального дійства фокусує увагу на знакових властивостях простору, його здатності кодувати і транслювати значення. Таким чином, історичне становлення семіотики як аналітичного інструмента створює підґрунтя для сучасного осмислення сценічного дизайну як складної візуально-комунікативної системи. Зокрема, у теоретичних працях Г. Лессінга вже порушувалося питання про театр як комунікативну систему та про знак як засіб сценічної виразності [74, с. 75], що стало основою для подальших напрацювань у 30-х рр. ХІХ ст.

Сучасний стан теоретичної думки у галузі семіотики театру презентований працями німецького (М. Пфістер [194]), польського (Т. Ковзан [174]), італійського (У. Еко [152; 153]), американського (М. Бердслі [132]) й ін. авторів. В Україні наукові здобутки в царині семіотики представлені у низці монографій та окремих публікацій у С. Кримського [60], М. Поповича [91], Т. Божко [4] та ін.

Знаково-символічні системи як репрезентативні засоби фіксації соціальних подій аналізує Т. Божко у праці «Знаково-символічні системи як культурні коди: упізнаваність та взаємодія символів». Дослідниця розглядає механізми візуального кодування на прикладі української агітаційної графіки періоду повномасштабної війни. У центрі її уваги – точність зчитування символів, оновлення знакових форм і наповнення їх новими сенсами. Як зауважує авторка, «бурхливі й швидкозмінні суспільні події та потреба їхнього широкого обговорення у суспільстві призводять до формування як нових візуальних образів-слів, так і їх „словосполучень“ та мовних трактувань» [4, с. 171]. Це положення особливо релевантне для дослідження процесів семіотичного перетворення візуального коду у межах сценографічної практики.

У прикладному вимірі М. Карлсон аналізує, як сценографічні елементи – освітлення, архітектурна структура сцени, просторові акценти – впливають на емоційне сприйняття глядача й формують візуальний код події. Його підхід є цінним у контексті вивчення символів, що активізують глядацьку рецепцію та підсилюють наративну складову концерту [141]. Якщо в теоретичному аспекті П. Паві виступає як укладач методологічного словника, то у прикладному вимірі його праці дають змогу розглядати сценічний дизайн як «мову», що конструє аудіовізуальну ідентичність концертної події та визначає характер її символічної репрезентації [189].

Поглиблене розуміння семіотичної природи сценографії у контексті театралізованих концертів забезпечують також праці, присвячені аналізу знаків, символів та візуальних елементів, що функціонують у межах сценічного простору. Наприклад, П. Буйссак описує механізми взаємодії візуальних і музичних знаків у формуванні смислового навантаження концертної події, акцентуючи на їхній комплексній дії як частині єдиної комунікативної структури [135]. У цьому ж напрямі розглядаються функції сценічних знаків – репрезентативна, індексальна та символічна – які відіграють ключову роль у передачі змістів музично-драматичної дії.

Окрему дослідницьку увагу зосереджено на емоційній складовій сценографії, зокрема на її здатності транслювати емоції через символіку світла, костюму та цілісної візуальної композиції. Е. Гельбо, зокрема, доводить, що семіотичні коди сценічного оформлення не лише візуалізують наратив, а й активізують глядацьке співпереживання, формуючи емоційно насичене середовище [163].

Ідеї Д. Чандлера [144], А. Маркоша [180], В. Паркера [188], Дж. Тейсома [209], Т. Гокса [162], а також представників сучасного театрального і сценографічного дизайну (О. Попова [89], М. Мельник [71], М. Крипчук [62; 63], К. Юдова-Романова [122; 123]) слугують основою для інтерпретації сценографії як багатокомпонентної системи, в якій кожен елемент набуває семіотичної функції. Їхні концепції конкретизують семіотичну інтерпретацію сценічного простору як кодування змісту через візуальні символи, кольори, світло, просторову композицію. Д. Чандлер систематизує семіотичні підходи, пропонуючи прикладний інструментарій для аналізу знакових систем. Його класифікація знаків, типів кодування та контекстуального значення є корисною для деконструкції складних сценічних композицій, де поєднуються зорові, слухові та просторові компоненти [144]. А. Маркош розглядає семіозис у контексті живих, динамічних процесів, зокрема в біологічних і культурних системах. Його концепція «живої герменевтики» може бути застосована до сценічного дизайну як до відкритої інтерпретативної системи, що постійно трансформується у взаємодії з глядачем [180]. Дж. Тейсом аналізує візуальну концепцію концертного туру Девіда Бові як приклад інтегрованого сценічного дизайну. Він демонструє, як візуальні, аудіальні та просторові компоненти формують складну семіотичну структуру. Особливо цінним є звернення автора до фан-інтерпретацій, що підкреслює активну роль глядача у формуванні сенсу [209].

Важливим джерелом є концепції Празької лінгвістичної школи (О. Зіх [220], Я. Мукашовський [185]), які розглядають сцену як просторово-знакове поле, а також теоретичні засади семіозису, запропоновані

К. Леві-Стросом [177; 178] і К. Льюїсом [179], що деталізують механізми означування в межах культурної комунікації.

Першим, хто здійснив систематичне узагальнення цих ідей, був М. Квінн, який розглядав сцену як знак, інтегрований у драматичний контекст партитури, декорацій, костюмів і освітлення [198]. У праці цього автора «Сцена як знак: Театр у семіотичній теорії Празької школи» (1995) наголошується, що до середини ХХ століття сценографія розглядалася не лише як рольова підтримка дії, а як цілісна візуальна мова, що формує смисловий простір театралізованого дійства. Однак вже у середині ХХ століття, під впливом теоретичних напрямів постструктуралізму та постмодернізму, розвивається нова концепція сцени як простору, де візуальні й просторові елементи не лише оформлюють дію, а й становлять самостійну знакову систему, що породжує культурні значення [129; 130; 152; 153]. Це стало важливим етапом у розвитку театрального мистецтва, де кожен елемент сценічного дизайну – від декорацій до костюмів та руху акторів – став сприйматися як знаковий елемент, що несе певну символіку та значення.

Проаналізовані концепції формують типологічну основу для дослідження функціональних ролей символів у сценічному дизайні концертних подій. У цьому руслі монографія О. Брокетт надає цінні відомості про історичну еволюцію сценічного простору як семіотичного носія значення. О. Брокетт аналізує не лише художні, а й соціокультурні коди, через які в різні епохи здійснювалася комунікація між сценою та глядачем. Його праця є підґрунтям для розуміння історичного контексту, в якому семіотичне навантаження сценографії набуває свого значення [139]. М. Мітчелл зосереджується на режисерському аналізі як ключі до візуального кодування вистави. Автор наголошує, що візуальні елементи (декорації, костюми, світло) є інтерпретативними знаками, що формують семіотичне поле вистави. Запропонований М. Мітчеллом підхід важливий для театралізованих концертів, де сценічний дизайн часто виконує режисерську функцію, направляючи глядацьке сприйняття [139]. Е. Фішер-Ліхте аналізує, як театралізований концерт стає емоційним дійством через взаємодію знаків [156].

Науковий інтерес становлять праці дослідників, сфокусовані на системному аналізі взаємодії сценічного мистецтва та сучасних технологій. Зокрема, один з провідних авторів у галузі цифрового театру та перформативних технологій С. Діксон досліджує історію, теорію та практику використання цифрових технологій у сценічному мистецтві [149]. Т. Ріксон фокусується на створенні «автентичної» цифрової сценографії та її сприйнятті аудиторією, пропонуючи практичний фреймворк [199]. Р. Гіляль, водночас, акцентує увагу на інтерактивності цифрових медіа та їхній здатності перетворювати сценографію на динамічний елемент перформансу [164]. Л. Дерман, В. Ільницький, М. Кобилинська та ін. активно досліджують вплив цифрових технологій на сценічне мистецтво. Зокрема, В. Ільницький аналізує семіотичні аспекти використання цифрових технологій, а саме освітлення, у сучасному сценічному мистецтві [43]. Л. Дерман і М. Кобилинська зосереджуються на становленні та тенденціях розвитку цифрового театру в сучасному інтермедійному просторі [33]. Вказані дослідники у своїх працях наголошують, що використання технологій у сценічному дизайні – це не просто естетичний вибір, а потужний інструмент для створення глибших смислів та нових форм взаємодії, що є суттю семіотичного аналізу.

Дослідженню специфіки сценічного дизайну присвятили свої роботи також М. Максимів «Сучасна українська сценографія за простою формулою – постійно робити щось нове» [79]; О. Роготченко «Театрально-декоративне мистецтво як феномен супротиву офіційній доктрині соціалістичного реалізму» [102]; С. Триколенко «Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції» [113]; В. Чечик «Театрально-декораційне мистецтво Харкова: авангардні пошуки 1910–1920-х років» [120], які досліджувати відповідність сценічного дизайну простору ідейному направленню самого дійства.

О. Попова надає таке визначення: «Результат семіологічної концепції постановки у контексті й процесуальності полягає у формуванні живописно-пластичного образу, що реалізується в часопросторовому континуумі вистави

через трансформацію сценографічного середовища, а також динамічні зміни світлових і кольорових акцентів. Цей образ розвивається паралельно з еволюцією танцювально-пластичних форм, що органічно узгоджуються із змінами у часі та просторі постановки» [90, с. 129]. Цей підхід показує, що сценографію варто розуміти не лише як художнє оформлення, а як сукупність засобів і перспектив, які забезпечують інтерактивність у просторі, безпосередню взаємодію між глядачем, актором і візуальною формою вистави. Сценографію як «вид театрального мистецтва, спрямований на оформлення художнього простору сцени» визначає А. Алішер [1, с. 124]. Р. Набоков тлумачить сценографію як «сукупність просторового рішення вистави, все те, що побудовано в театральному творі за законами візуального сприйняття» [76, с. 149-157]. Наведені трактування надають підстави розглядати сценічне оформлення не лише як самостійну художню складову театрального мистецтва, а й як сукупність концептуальних завдань і методів їх практичної реалізації.

Таким чином, теоретичне підґрунтя дослідження базується на поєднанні класичних семіотичних концепцій і сучасних інтерпретацій сценічного простору як знакової системи. Це забезпечує можливість аналізу театралізованого концерту як складного візуально-комунікативного середовища, в якому сценічний дизайн виконує функцію створення і трансляції культурно зумовлених значень.

З огляду на те, що предметом дослідження є саме символи та методика їх застосування у сценічному дизайні театралізованих концертів, подальший аналіз зосереджено на реальних проєктах, у яких символи реалізуються через просторові, світлові, візуально-нарративні компоненти. Ці джерела є емпіричною основою для розкриття функцій символіки в межах концертної події.

Джерельну базу дослідження становить комплекс візуальних, мультимедійних та цифрових матеріалів, що репрезентують реалізацію знаково-символічних структур у сценічному дизайні театралізованих концертів. До джерел включено фото- та відеофіксацію концертних подій, ескізи, сценографічні макети, візуальні концепти, сценічні плани, музейні архіви,

цифрові симуляції, офіційні сайти артистів і дизайнерських студій. Джерела систематизовано за тематично-функціональними групами, відповідно до характеру символічної репрезентації в сценічному просторі.

*1. Сценографія концептуальних концертів, побудованих на символіці.*

Символічна система шоу Pink Floyd («The Wall») демонструє архітектуру як метафору ізоляції й протесту, де сцена трансформується у візуальний код ідеологічної боротьби. Концерт «The Wall – Live in Berlin» посилив цей меседж на геополітичному рівні. У шоу David Bowie («Diamond Dogs», «Glass Spider») символіка апокаліпсису, урбаністичних руїн і трансформацій ідентичності закладена у декорації, костюми й проєкційні ефекти, що функціонують як художні знаки соціокультурної критики.

*2. Концертні тури з акцентом на візуальну і наративну семіотику.*

У проєктах Бейонсе («Renaissance»), Канье Веста («Yeezus Tour»), Стромає («Multitude»), Аделі, G-Dragon, Хацуне Міку візуальний простір побудовано як багаторівневу систему символів: від костюму до світлових та AR-елементів. Сценографія тут не лише оформлює сцену, а й структурує ідеологію концерту, через що її можна розглядати як складну семіотичну модель, що комбінує цифрові та тілесні знаки.

*3. Дизайнери як ключові суб'єкти формування символічного простору.*

У джерельній базі представлені роботи Es Devlin, David Korins, Florian Wieder, Stufish Entertainment Architects, у яких сценічний простір конструюється через знакову архітектуру, лінійні композиції, колірні коди, метафоричні об'єкти, що відіграють роль центральних символів вистави. Зокрема, для шоу «ABBA Voyage» створено віртуальну сцену, де символи майбутнього й минулого поєднані через цифрову проєкцію.

*4. Пісенний конкурс «Євробачення» як поле візуальної символізації.*

Виступ Джамали (2016) візуалізує історичну травму через символ розірваного коріння. Go\_A (2021) використовує футуристично-традиційні образи, де етнокод трансформується в авангардний символізм. Kalush Orchestra (2022) впроваджує військову символіку й фольклорні коди. Усі ці візуальні

рішення містять багаторівневу семіотичну структуру, де сценічний дизайн виконує функцію візуального перекладача культурних наративів.

*5. Українські концерти як транслятори національної символіки.*

У сценографії виступів «Океану Ельзи», The Hardkiss, ONUKA, «Бумбокс», MONATIK, а також державних концертів до Дня Незалежності, помітні символи державності, опору, відродження: колористика жовто-блакитного, елементи вишивки, стилізовані герби, образи матері, світлові знаки. Ці джерела демонструють, як сценічний простір набуває ролі візуального маніфесту й виконує функції збереження й трансляції ідентичності.

*6. Масові фестивалі як простори символічної партиципації.*

Open-air події «ZaxidFest», «Тарас Бульба», «Країна Мрій» формують ландшафт символічного простору через використання сценічних інсталяцій, фольклорних візерунків, етнографічних мотивів, які візуально артикулюють зв'язок із землею, історією та колективною пам'яттю. У такому контексті сценічний дизайн функціонує як поле культурної репрезентації через візуальні коди.

*7. Благодійні концерти й антивоєнні акції.*

«Save Ukraine – #StopWar», «Добрий вечір, ми з України», концерт «Якось на Святвечір» стали прикладами того, як сценографія слугує платформою для символічного спротиву: використання проєкцій кадрів війни, образів янголів, згорілих будівель, жіночих силуетів тощо. Ці зображення функціонують як афективні знаки – візуальні елементи, що активують емоційне переживання завдяки символічному змісту та композиційній напрузі.

*8. Історичні реконструкції як джерела еволюції символів.*

Досліджено візуальні трансформації сценографії опери «Запорожець за Дунаєм» (1930–2020-ті), фестивалю «Червона Рута», театру «Березіль». Ці джерела показують, як змінювались коди символів залежно від політичного режиму, художньої школи, технологічного рівня.

*9. Модерністські концепції дизайну як джерела символотворення.*

Проаналізовано візуальні архіви з «Тріадичного балету» О. Шлеммера, ідеї «тотального театру» В. Гропіуса та Е. Піскатора. У цих практиках сценічний простір постає як самостійна знакова структура, де колір, форма, об'єм і рух трактуються як символічні одиниці візуальної мови.

З огляду на дослідницьку мету, емпіричну основу роботи становить цілеспрямований добір театралізованих концертних проєктів, які виявляють яскраво виражені ознаки знаково-символічної структури сценічного простору. У вибраних прикладах (від концептуальних шоу Pink Floyd до сценографії «Євробачення» чи національних подій в Україні) символи не лише оформлюють візуальний образ події, а й виконують ключову комунікативну, емоційну, ідеологічну або ідентифікаційну функцію. Саме тому ці дев'ять груп проєктів було обрано як репрезентативні кейси, на прикладі яких можна простежити трансформації символіки в сценічному дизайні, її залежність від культурного контексту, технологій і стратегій взаємодії з глядачем.

## **1.2. Методи дослідження та понятійно-категоріальний апарат**

Методологічна основа дослідження визначається міждисциплінарним характером теми, що поєднує теоретичні засади семіотики, принципи сценічного дизайну та художньо-комунікативні стратегії театралізованих концертів. Зважаючи на складність і багатогранність об'єкта – сценічного дизайну як візуально-комунікативної системи – дослідження ґрунтується на поєднанні загальнонаукових, мистецтвознавчих і спеціалізованих дизайнерських методів для всебічного осмислення функціонування знакових структури межах сценічного простору.

Метою методологічного апарату є не лише опис елементів сценічного оформлення, а й виявлення глибинних смислів, що формуються через візуальні символи, просторові метафори, колористичні та композиційні рішення. У контексті театралізованого концерту, що функціонує як синкретична художня форма, методи дослідження спрямовано на аналіз взаємодії знака, символу, простору й глядацького сприйняття, а також на виявлення способів

смислотворення у межах сценічного дизайну як специфічної дизайнерської практики.

У процесі дослідження застосовано низку загальнонаукових та спеціалізованих методів, що дали змогу забезпечити комплексний аналіз семіотичних процесів у сценічному дизайні театралізованих концертів.

Аналітичний метод став підґрунтям для вивчення наукової літератури та критичних джерел у сфері сценографії, візуального мистецтва, семіотики й культурної репрезентації. Він дав змогу структурувати наукові підходи до дизайну сценічного простору та осмислити трансформації концертного середовища крізь призму культурних кодів. Зокрема, застосування цього методу стало підґрунтям для здійснення концептуального аналізу таких проєктів, як «The Wall», «Virsky Reloaded», концерти Kalush Orchestra, ONUKA та ін.

Феноменологічний метод було застосовано для дослідження сценічного простору як поля чуттєвого досвіду глядача. Просторові, світлові, акустичні, тактильні й мультимедійні елементи сценічного дизайну розглядаються як механізми занурення у символічну реальність концертного дійства. Особливо показовими є виступ Бейонсе на фестивалі «Coachella», шоу The Hardkiss «Залізна ластівка» та концептуальні постановки українських виконавців під час війни.

Застосування компаративного методу дало можливість здійснити співставлення українських і зарубіжних практик сценічного оформлення з позицій семіотичних стратегій. Порівняльний аналіз сценографії проєктів Eurovision, концертів Jamala, Go\_A та Kalush Orchestra виявив універсальні мотиви (земля, вода, оберіг, тінь, світло) й регіонально специфічні естетичні підходи. Завдяки застосуванню методу виявлено варіативність візуальної мови символів залежно від контексту події, культури та соціального запиту.

Системний метод дав змогу розглядати сценічний дизайн як структурно впорядковану систему взаємодіючих елементів – архітекtonіки сцени, світлових акцентів, реквізиту, відеопроєкцій, кольорових рішень. У межах цього підходу досліджено механізми формування візуальної цілісності сценічного простору,

зокрема в проектах Девіда Бові, шоу ABBA Voyage, концертів The Hardkiss, MONATIK.

Семіотичний метод став провідним у дослідженні знакових механізмів сценічного дизайну. Спираючись на класифікацію знаків Ч. Пірса (іконічні, індексні, символічні), було проаналізовано їхню функціональність у межах концертної події. Іконічні форми, як-от квіткові проєкції або фігури, індексні сліди втрат і пам'яті (руїни, темрява, відлуння), символи національної ідентичності (вишивка, герб, мапа, рушник) розглядаються як носії колективної пам'яті й культурного меседжу. З огляду на класичні праці таких дослідників, як Ч. Пірс [190; 191; 192], Р. Барт [128; 129; 130], метод семіотичного аналізу спрямований на вивчення знакових систем в їх динамічній взаємодії з контекстом. Цей підхід дає можливість з'ясувати, як саме сценічний дизайн можна розглядати як комплексну знакову систему, яка включає не лише вербальні елементи, але й невербальні знаки, що використовуються для передачі художніх ідей. Оскільки театралізовані концерти – це явище, яке поєднує різні форми мистецтва, семіотичний підхід дає змогу розглядати сценічний простір як сукупність знакових елементів, що взаємодіють між собою. Така взаємодія не тільки збагачує інтерпретацію подій, а й відкриває нові шляхи для розуміння культури в цілому. У. Еко написав книгу, спеціально зосереджуючись саме на теорії семіотики, де він досліджував роль культури в тлумаченні знаків [152]. Як він пояснює: кожен комунікаційний процес пов'язаний з системою позначень. Семіотичний поворот виник унаслідок зростаючого інтересу до вивчення знакових систем і взаємозв'язків між знаками, їхніми об'єктами та значеннями у різноманітних сферах діяльності. Аналіз семіотичних досліджень і застосування семіотичного підходу як методологічного інструменту для інтерпретації культурних явищ вимагає врахування багатогранності визначень семіотики, а також її методологічного і евристичного потенціалу. З одного боку, семіотику розглядають як окрему науку в межах міждисциплінарного наукового поля, з іншого – як методологічний інструмент, який інтегрує численні галузі знань, відкриваючи перспективи дід уніфікації науки. Семіотичний аналіз сценічного

дизайну дає змогу дослідити різні рівні знаків у виставі: від кольору та форми до світла і матеріалів, що використовуються в декораціях. Крім того, цей метод дає можливість звернути увагу на метафоричні й алегоричні аспекти сценічних рішень, які значно поглиблюють інтерпретацію мистецьких концепцій у межах театралізованих концертів.

Контент-аналіз використано для структурного вивчення понад 60 візуальних кейсів (Додаток Б). Він дав змогу виокремити типові семіотичні моделі, виявити патерни просторової композиції, кольорових доміант, організації освітлення, взаємодії тіла й декорації, використання цифрових технологій. Метод дав підстави осмислити сценічний простір не лише як естетичну конструкцію, а як багаторівневу структуру значень і емоцій.

Понятійно-категоріальний апарат дисертації базується на таких ключових термінах: дизайн сценічного простору, театралізований концерт, естрадне видовище, предметно-просторове середовище, семіотика, символ, семіотичне тіло, реквізит, декорації, проєкції, кольористика, освітлення.

Важливим методологічним підґрунтям для аналізу знакових систем у сценічному дизайні постає тріадична класифікація знаків Ч. Пірса (ікона, індекс, символ) [190; 191; 192]. Застосування цієї класифікації дає змогу не лише ідентифікувати різні типи знаків у візуально-просторовому середовищі театралізованого концерту (наприклад, іконічні образи декорацій, індексальні образи світла, символічні об'єкти), а й глибше осмислити механізми їхньої взаємодії та формування багатозначних значень у сприйнятті глядача.

Водночас, для глибинного осмислення природи знаків та їхнього функціонування у сценічному просторі дисертація ґрунтується на концептуальних засадах Дж. Поінсота, викладених у його праці «Трактат про знаки» [195]. Зокрема, його підхід дає змогу дослідити, як знаки у сценічному дизайні функціонують не лише як репрезентації об'єктів, а й як активні елементи, що формують складні смислові зв'язки та впливають на глядацьке сприйняття, розкриваючи динаміку знакового процесу.

Для системного аналізу знакових вимірів сценічного дизайну застосовується трирівнева концепція Ч. Моріса (синтактика, семантика, прагматика знаку) [182; 183; 184]. Цей підхід дає змогу розрізнити: синтаксичні зв'язки між елементами сценічного дизайну (як вони комбінуються та створюють структуру); семантичні аспекти (що саме означають ті чи інші символи, кольори, форми у контексті театралізованого концерту); та прагматичні виміри (який вплив ці знаки мають на глядача, як вони викликають емоції, асоціації та спонукають до інтерпретації). Такий аналіз забезпечує цілісне розуміння функціонування символів у сценічному просторі.

Як наголошував Р. Барт, конотативний знак завжди перебуває у взаємозв'язку з денотативним знаком, «паразитуючи» на ньому та утворюючи складну систему взаємопов'язаних знаків. Він підкреслював, що конотативна система сама по собі є знаковою системою, яка реалізується на плані вираження [129, с. 89–91]. Р. Барт виокремив п'ять основних кодів: герменевтичний, проеретичний, символічний, семіотичний і референційний. Перші два пов'язані зі «структурною поетикою», тоді як останні три мають чітко виражену конотативну природу, відображаючи культурні стереотипи. До цих кодів належать також соціолекти – специфічні типи соціально-ідеологічних «писемностей» [130, с. 17–20]. Водночас Р. Барт застосовував поняття «семіологія» переважно у контексті аналізу літературних текстів.

У. Еко акцентував, що «значення семіології, яка розширює наше розуміння історичного та соціального світу, в якому ми існуємо, істотно зростає, адже вона, описуючи коди як системи очікувань у знаковому універсумі, окреслює межі відповідних систем очікувань, важливих у психологічних феноменах і способах мислення. У світі знаків семіологія розкриває ідеологічні світи, що відображаються у вже усталених формах комунікації» [152, с. 66].

Ця думка У. Еко підкреслює глибину впливу семіотики на розуміння культурних, психологічних та ідеологічних процесів у суспільстві. Власне, семіотика, виходячи за межі простого аналізу знаків, відкриває доступ до вивчення способів мислення та систем очікувань, які визначають людське

сприйняття реальності. Такий підхід є надзвичайно цінним у контексті сценічного мистецтва, де кожен візуальний і акустичний елемент стає носієм значення, а сама вистава – простором для взаємодії знакових структур і соціальних наративів. У сценографії це означає, що будь-який елемент (форма сцени, світлова проекція, колір, текстура) не є нейтральним – він є частиною знакової мови, що взаємодіє з соціальним і культурним контекстом події. Доцільно також погодитися з позицією Дж. Ділі, який підкреслює, що «семіологія Ф. де Сосюра сприяє глибшому розумінню семіотики шляхом детального аналізу специфічної людської лінгвістичної системи – фундаментального компонента антропосеміозу» [148, с. 30].

Д. Чендлер [144] вважає, що семіотика є найефективнішою частиною нових системно-структурних досліджень, оскільки вона поєднує теоретичні та практичні аспекти, що уможливорює глибше зрозуміти те, як працюють знакові системи в різних контекстах. Важливість семіотики виводиться з її здатності аналізувати не лише окремі знаки чи символи, але й взаємодію між ними в контексті ширших соціокультурних процесів. Семіотика включає як абстрактне моделювання знакових структур, так і аналіз реальних культурних феноменів, де знаки впливають на формування світогляду.

Семіотика сценічного дизайну, у свою чергу, є важливою складовою цього підходу, оскільки вона дає можливість розглядати не лише окремі компоненти сценічного простору, але й їхні взаємозв'язки, які створюють цілісну знакову структуру. Важливу роль у цьому процесі відіграє аналіз знакових систем, які використовуються для створення символічних образів у театралізованих концертах. Кожен елемент сценічного оформлення може нести не лише естетичний, а й глибокий соціокультурний зміст, що дає можливість вивчати взаємодію між театральними, музичними та візуальними аспектами як важливу частину сучасного мистецтва.

Сучасний етап вивчення семіотики сценічного дизайну характеризується появою нових проблемних питань і потребою в розширенні теоретичних підходів шляхом створення комплексних, систематизованих досліджень, які

забезпечують категоріальне узагальнення знакових систем. Одним із головних завдань стає визначення ролі символу та символіки в сценічному дизайні, зокрема в контексті театралізованих концертів. Враховуючи складність та багат шаровість сучасних виступів, які поєднують різні форми мистецтва, необхідно розглядати сценічний простір як складну знакову систему, де кожен елемент має своє семіотичне навантаження. Це дає можливість не лише створювати нові формати для художнього вираження, але й формувати нові підходи до інтерпретації культурних і соціальних явищ крізь призму сучасного сценічного дизайну.

Порівняльний аналіз дефініцій термінів «семіотика» та «семіологія» дає змогу здійснити глибше концептуальне розмежування між ними, виявити структурно-функціональні відмінності та простежити внутрішню логіку їх взаємозв'язку як суміжних напрямів знакової теорії. Хоча на певному етапі ці терміни вважалися синонімами, наприкінці 1970-х років вони стали використовуватися з різними акцентами. Семіологія, згідно з трактуванням Ф. де Сосюра, акцентує увагу на вивченні знакових систем і їх функціонуванні у мовах [106, с. 5], тоді як семіотика ширше охоплює всі форми знакових систем – від мовних до невербальних, включаючи такі явища, як культура, театр та сценічний дизайн. У межах цієї парадигми важливо розрізнити два терміни, що є фундаментальними для розвитку теорії знаків і їхнього аналізу у різних наукових сферах, зокрема в сценічному дизайні театралізованих концертів.

Перший із них – «семіотика», що сформована на лінгвістичних концепціях Ф. де Сосюра [106]. Ця концепція була популярною в 1950–1960-х роках на факультетах лінгвістики та літератури в континентальній Європі та особливо в США. Семіотика, у розумінні Ф. де Сосюра, є наукою, що вивчає структури знаків і процеси їх утворення в рамках соціальних і культурних систем. Його підхід до знаків зосереджений на розумінні мови як системи, де значення формуються через контекстуальні відносини між знаками [106]. Є. Пельц розглядав семіотику як міждисциплінарний інструмент, що дав змогу ефективно

інтегрувати методи різних наук для аналізу знакових явищ у межах їхнього предметного поля [193].

Поглиблюючи аналіз семіотичних механізмів, соціосеміотичний підхід А. Гавінеха та А. Фахіміфара [157] акцентує увагу на мультимодальній взаємодії між інтер- та інтра-модальними компонентами сценічного простору – зокрема, між візуальними, аудіальними, тілесними та просторовими кодами. Автори наголошують, що театралізоване видовище функціонує як складна знакова структура, де значення не є статичними, а постійно утворюються в динаміці взаємодії модальностей. Це положення напряду співвідноситься з природою сучасних театралізованих концертів, у яких складові дизайну (світло, відеопроєкції, сценографія) конструюють наратив разом із музикою.

З огляду на зазначене, особливо важливою є тілесна семіотика – рух, хореографія та пластика – що трактується у статті Н. Бланаріу «До створення концептуальної основи семіотики танцю» [225]. Спираючись на класичні праці Ф. де Сосюра, Ч. Пірса та Р. Барта, дослідниця інтерпретує танець як систему знаків, в якій кожен жест має потенціал культурної репрезентації» [226]. Таким чином, у театралізованому концерті, де пластика часто інтегрується до загального дизайну простору, хореографія слугує не лише формальним компонентом, а й носім змісту, що реалізується в рамках візуальної композиції сцени.

Продовжуючи дослідження тілесного та просторового дискурсу, в іншій праці Н. Бланаріу «Семіотика у виконавському мистецтві та танці» [196, с. 475–480] – акцент зроблено на інтеграції костюму, освітлення, предметного ряду та архітектури сцени як єдиної семіотичної системи. Сценічний дизайн, згідно з цією концепцією, виконує функцію «візуального мовлення», в якому кожен елемент є знаком, що включений до загального тексту перформативного акту [197]. Цей підхід відкриває перспективу аналізу театралізованого концерту не лише як музичної події, а як складної візуально-семіотичної структури. У межах україномовної наукової традиції важливим джерелом термінологічної систематизації у сфері сценічного мистецтва постає лексикон «THEATRICA»

О. Клековкіна [49]. У виданні системно подано визначення театралізованого концерту, сценографії, драматургічної побудови сценічного простору, що дає змогу інтегрувати ключові поняття до аналітичного корпусу дисертаційного дослідження. Розмежування понять «театралізований концерт», «сценічний простір» та «візуальна драматургія» забезпечує більш точне методологічне оперування термінологією у межах семіотичного аналізу. Зокрема, у «THEATRICA» театралізований концерт визначається як сценічна форма, що поєднує музичні виступи з театральними елементами, драматургією, костюмами та сценічним рухом, що створює обрану цілісність та концептуальний сюжет [49, с. 44]. Термін репрезентує синкретичність мистецького дійства. Сценічний простір описується у «THEATRICA» як фізичне і смислове поле, де відбувається дія, і яке моделюється режисером, сценографом і світлорежисером відповідно до ідейного задуму [49, с. 44]. Простір не є нейтральним – він має семіотичне навантаження та може транслювати культурні або символічні смисли. Візуальна драматургія трактується як композиційна організація зорових елементів (світло, колір, декорація, костюм, відеопроєкція), які формують візуальну логіку розвитку сценічної дії. Це поняття критично важливе у міждисциплінарному аналізі сценографії.

Розглядаючи застосування семіотики саме у сценічному дизайні театралізованих концертів, можна виокремити праці М. Крипчук «Проблеми створення масового театралізованого видовища (принципи художнього оформлення) [61]; М. Мельник «Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв» [71]; К. Юдова-Романова «Дизайн сценічного простору вогняними засобами конструювання» [122]; Т. Гардашук «Семіотичний аналіз явищ культури» [25]. Вони розглядали принципи формування знакових систем у ідейно-тематичному змісті концепції театралізованих дійств. У ньому контексті, спираючись на зазначені праці, можна виокремити наступні принципи формування знакових систем у сценічному дизайні театралізованих концертів:

1) *принцип знакової візуалізації смислів* – використання візуальних елементів як знаків, що репрезентують ідеї, образи або емоції, які неможливо передати виключно мовою або музикою [61, с. 165–166];

2) *принцип тематичної відповідності* – підпорядкування сценографічних компонентів (світла, кольору, декорацій, костюму) загальній темі та ідеї концертної постановки [71, с. 11–14];

3) *принцип семіотичного синтезу* – інтеграція різних знакових систем (візуальних, звукових, просторових) у єдину концептуальну модель сценічного дійства, що дає змогу досягти глибшого комунікативного ефекту [25, с. 212–218];

4) *принцип символічного навантаження сценічного простору* – створення сценічного середовища як умовного простору, де кожен об'єкт несе додаткове культурне або соціальне значення [122, с. 229];

5) *принцип контекстуального кодування* – використання візуальних знаків, зрозумілих у певному культурному або соціальному контексті, які активують процес інтерпретації в аудиторії [25, с. 178–184].

Другий термін, «семіологія», був запропонований Ч. Пірсом. На відміну від Ф. де Соссюра, Ч. Пірс надавав більш широке тлумачення знаків і їхнього значення, охоплюючи не лише мовні одиниці, але й символи у найрізноманітніших формах – від жестів до матеріальних об'єктів. У його трактуванні, семіологія включає вивчення будь-яких систем знаків у контексті їх функціонування в культурі, розкриваючи способи, якими інтерпретуються й передаються знання [191, с. 272].

Поглиблене теоретичне розмежування понять «семіотика» і «семіологія» активізувалося у 1970-х роках у рамках Паризької семіотичної школи, заснованої французьким дослідником А. Греймасом [160]. Розроблена ним теорія структурної семантики інтерпретується як універсальний аналітичний інструмент, застосовний до найрізноманітніших сфер. Відповідно до концепції А. Греймаса та його послідовників, будь-який феномен може бути осмислений як текст, що несе інформацію, а отже, є носієм знаковості або самим знаком. У

Франції семіотична концепція А. Греймаса, що зосереджується на аналізі ціннісних аспектів та механізмів означування, здобула визнання як так звана «базова семіотична теорія». Її міст полягає у прагненні виявити глибинні смисли в процесі породження значення. Саме ця теорія, як вважається, чітко окреслює межу між семіотикою – як дисципліною, що досліджує процеси виникнення й продукування значень, – та семіологією, котра аналізує функціонування знакових систем, зокрема мовних [160]. До кола представників школи А. Греймаса належить Р. Барт, який розробив теоретичні підвалини розрізнення конотації та денотації як окремих рівнів семіотичного аналізу [128, с. 4–7].

Проблема розмежування цих двох понять полягає у тому, що, хоча зазвичай їх відносять до різних підходів до вивчення знаків, їхня різниця часто є незначною і залишається предметом наукових дискусій. Чимало дослідників вважають, що «семіотика» і «семіологія» є фактично синонімами, які використовуються в різних країнах, залежно від наукової традиції. Англійські науковці частіше віддають перевагу терміну «семіотика», пов'язуючи його з ім'ям Ч. Пірса, тоді як у Європі переважає термін «семіологія», пов'язаний із Ф. де Сосюром. Водночас, Т. Хоукс стверджує, що межа між «семіотикою» і «семіологією» є умовною, оскільки обидва підходи насправді вирішують однакові проблеми, і зрештою повинні бути об'єднані в єдину сферу комунікації, що охоплює всі форми передачі і розуміння значень у культурі [162].

За твердженням Д. Чендлера, «семіотику доцільно сприймати не як автономну наукову дисципліну, а скоріше як концептуальний підхід до генерації значень, який концептуалізується на широкому спектрі загальних принципів і досліджень» [144, с. 219]. Цей підхід відрізняється відсутністю жорстких вимог до узгодженості теоретичних моделей чи емпіричних методологій, забезпечуючи таким чином гнучкість у дослідницькому процесі. У межах цієї парадигми особливо важливим постає внесок Ч. Пірса, який запропонував одну з найбільш фундаментальних моделей знаку. У семіотиці Ч. Пірса «знак є щось А, що позначає деякий факт або об'єкт В, для деякої думки С, що інтерпретується» [191, с. 20–21]. Ситуація, в якій вживається знак, або знакове

відношення, таким чином, складається з трьох елементів (так би мовити становить «тріаду»): об'єкт, знак і інтерпретант. Ч. Пірс намагався ввести в знакове відношення четвертий елемент – значення. Знак є «носієм, який повідомляє розуму щось зовні. Те, що він позначає, називається його об'єктом; те, що він повідомляє, – його значенням; а ідея, яку він викликає, – його інтерпретантою» [191, с. 21]. Найважливішим, найбільш істотним «виміром» знака Ч. Пірс вважав аналіз його в аспекті відносини знака до об'єкта. З цієї точки зору він ділив знаки на образотворчі (іконічні), індекси і символи.

Починаючи з другої половини ХХ століття, символ дедалі активніше стає предметом системного наукового аналізу в межах семіотики – дисципліни, започаткованої Ч. Пірсом [191] і Ф. Соссюром [106]. Подальший розвиток семіотичного підходу був забезпечений дослідженнями провідних науковців, серед яких: У. Еко [152], О. Зіх [220], Т. Ковзан [174], К. Леві-Строс [177] та інші. У їхніх працях театральна мова трактується як складна система невербальних знаків, що має виняткові властивості художньої комунікації. Саме ці напрацювання створили підґрунтя для розуміння символу як ключової складової композиційної структури сценічного твору. Концептуальні положення, у межах яких символ осмислюється як унікальна форма культурної репрезентації, що забезпечує як комунікативний, так і трансляційний потенціал мистецтва, стали важливими методологічними орієнтирами цього дослідження. Йдеться, зокрема, про праці Е. Кассіра [143], Ч. Морріса [182], Ч. Пірса [191], К. Юнга [170].

Символ постає фундаментальною одиницею семіотичного аналізу, що інтегрує в собі культурні та ідеологічні контексти. У сфері сценічного дизайну символ функціонує як засіб, здатний викликати в глядача різноманітні інтерпретації та емоційні реакції. У виступі Jamala на «Євробаченні-2016» (Додаток Б–55) використання дерева, пісочної анімації та червоного світла постає як символ історичної пам'яті й національного болю.

Ч. Морріс, розвиваючи біхевіористську теорію знаків, прагнув об'єднати принципи логічного позитивізму і прагматизму [182; 183; 184]. Центральною тезою цієї синтезованої концепції є положення про те, що символи

співвідносяться не лише з об'єктами, а й з особистістю та іншими символами. У межах семіотичного підходу знак і символ розглядаються як тотожні одиниці, що виконують функцію репрезентації значення. Водночас, цей смисл не є прямим рефлексивним відображенням або фізіологічною реакцією; він не тотожний самій речі. Символ, що позначає об'єкт, постає як його смислова модель, здатна конструювати й породжувати зміст. Проте неможливо одночасно вважати, що символ лише відображає річ або ж, навпаки, породжує її саму, адже обидва підходи звужують сутність символу до метафізичного дуалізму або чистого логіцизму – концепцій, які сьогодні вважаються застарілими. Натомість символ речі трактується як той, що породжує річ у розумінні її внутрішньої закономірності, а не хаотичного нагромадження зовнішніх характеристик. Це породження є проникненням у глибинні структури і смислові основи речей, які в сприйнятті на чуттєвому рівні зазвичай представлені нечітко, недиференційовано і безсистемно.

Символ, що становить фундамент невербальної комунікації у театралізованому концерті, зазвичай проявляється як динамічний, а не статичний елемент. У сценічному дизайні символічні елементи (форма, дія, звук) постають не лише як денотація, а й як «живі» носії значень, що можуть еволюціонувати в процесі виступу. Тому будь-яка їхня класифікація є умовною та залежить від контексту, інтерпретації і взаємодії з художнім образом. Це узгоджується з визначенням символу як «засобу складної комунікації, здатного нести багаторівневі культурні значення» [174].

Як зазначає М. Крипчук, «найчастіше в структурі символу взаємодіють знак, метафора та образ, – тому буде цілком логічним розгалуження цієї взаємодії за трьома можливими аспектами театрального символу: символ-знак, символ-метафора і символ-образ» [64, с. 102]. Слід зазначити, що в усіх трьох розглянутих вимірах символ може одночасно проявлятися на фізичному, психічному та ментальному рівнях, при цьому кожен із них характеризується своєю домінантною ознакою, яка постає як ключовий визначальний фактор.

Символи в сценічному дизайні театралізованих концертів часто використовуються для створення художнього образу. Вони можуть бути використані для створення візуальної метафори, яка допомагає глядачу краще зрозуміти ідею концерту. У сучасному сценічному мистецтві символ набуває значення універсального інструмента комунікації між постановником та глядачем. Використання символів у сценічному оформленні концертів сприяє не лише візуальному збагаченню простору, а й формуванню ідейного каркасу вистави. Символічні елементи підкреслюють ключові емоційні концептуальні вузли дії, задають атмосферу сценічного дійства, даючи змогу передати складні смисли поза вербальним рівнем.

Символ у сценографії функціонує як візуальна метафора, що активує асоціативне мислення глядача. У контексті концертного мистецтва це особливо актуально, оскільки сценічне середовище часто постає як простір для візуального дублювання або розширення музичного й текстового наративу [97, с. 133]. Знакові образи, що інтегруються у світлове, проєкційне, костюмне чи архітектурне рішення сцени, сприяють посиленню емоційного вливу та інтелектуального занурення в подію.

Варто відзначити, що символи в сценічному дизайні концертного мистецтва виконують важливу семіотичну функцію, сприяючи створенню візуально-комунікативного простору, що резонує зі змістовими нашаруваннями музичного матеріалу. У межах концерту символи формують концептуальну атмосферу, поглиблюють емоційний вилів, окреслюють художню ідею чи наративну структуру дійства. Їхня багатозначність зумовлює необхідність врахування контексту: в різних соціокультурних середовищах один і той самий візуальний знак може набувати протилежних або варіативних інтерпретацій. Таким чином, символ постає не лише як формальна ознака, а як медіатор між змістом твору та глядацькою рецепцією, активно залучаючи аудиторію до інтерпретаційного процесу.

Підхід Т. Туріно, застосований до музики, підкреслює роль знаків: музичні сигнали можуть бути зрозумілими як індекси, що вказують на справжнє

емоційне або сценічне переживання, або як реми – абстрактні вислови про такі переживання. Функціональні ефекти таких знаків залежать від того, як концерт «рамується» та як сприймається аудиторією [215, с. 229]. Аналогічно, у театральній семіотиці використання світла, костюмів або декорацій аналізується як знак – іконічний, індексальний або символічний – що взаємодіє з інтерпретантами кожного глядача.

Тому символіка сценічного дизайну виконує не лише естетичну, а й ідеологічну та психоемоційну функцію, посилюючи вплив музичного меседжу на глядача. Така семіотична стратегія дає змогу створити культурний і емоційний зв'язок між виступом і аудиторією, а також формувати багатовимірні культурні значення через інтеграцію візуальних і музичних кодів. У сценічному дизайні символи виконують важливу роль у передачі ідей та емоцій. Їхнє сприйняття може змінюватися в залежності від культурного контексту, віку, досвіду та очікувань аудиторії. Наприклад, символ зірки може асоціюватися з мріями та надіями для молоді аудиторії, тоді як для старшої – з досвідом і мудрістю. Символіка, як елемент знакової системи сценічного простору, нерозривно пов'язана з його естетичною організацією, що забезпечує цілісне візуальне враження та концептуальну єдність концерту або шоу. Така узгодженість забезпечує гармонійність сценічного середовища та його здатність викликати емоційний резонанс у глядача. У цьому сенсі важлива роль відводиться також ідентифікації сценічного простору – поняттю, що в дизайні означає візуально-концептуальну ідентичність середовища, здатну забезпечити впізнаваність і цілісне естетичне переживання події. Ці характеристики тісно перегукуються з ідеями Г. Беме про естетичне середовище, де сценографія як парадигма створення атмосфери трактується як засіб формування настрою простору через інтеграцію світла, звуку, форми й матеріалів [134]. Ця здатність сценічного простору створювати багаторівневі естетичні й емоційні ефекти водночас є основою його семіотичної функціональності.

Знаки, що взаємодіють в опозиційних відношеннях, завжди мають конкретну форму та значення, які закріплені у системі кодів театральної мови.

Наприклад, порожня сцена може не лише вказувати на умовність театрального мистецтва та ігрової природи дії, але й ставати символом відчуження, втрати або спустошення після трагічних соціальних катастроф, таких як війни чи пандемії. Вона здатна репрезентувати мовчання – як на рівні колективного досвіду нації, так і на рівні особистісного переживання, пов'язаного з травмою, хворобою або глибоким емоційним потрясінням. Крім того, візуальна порожнеча сцени часто фіксує певну точку в сценічній структурі вистави – бути знаком її початку, раптової зупинки або фіналу.

Як зазначає В. Паркер, головним завданням сценографії є досягнення гармонії між візуальним образом та ідеєю драматичного твору з метою формування цілісного емоційно-сислового враження [215, с. 6]. Ця позиція відображає функціональне бачення сценографії як засобу формування емоційного й сислового простору, що інтегрує візуальні елементи в загальну структуру театралізованого дійства. Дизайн сцени, за В. Паркером, не є лише декоративним оформленням або тлом подій – він виконує активну комунікативну роль, взаємодіє з драматургічним матеріалом і режисерською концепцією [188].

У дослідженні О. Попової «Дизайн сценічного простору в сучасному українському театрі», сценографія аналізується як система візуального кодування, що включає в себе не лише композиційну організацію простору, але й глибоке символічне навантаження [88, с. 45]. Авторка підкреслює, що сценографія постає як ключовий елемент для формування зв'язку між візуальними аспектами вистави та її змістом. Це кодування включає в себе елементи, які можуть бути зрозумілі глядачеві на різних рівнях – від найочевиднішого до глибокого, символічного [88, с. 45-46]. Таке розуміння сценографії, де кожен елемент декорації, освітлення, кольору або форми несе в собі семіотичне навантаження, безпосередньо корелює з театралізованими концертами як синкретичними культурними явищами, які об'єднують в собі множинні форми мистецтва – музику, танець, театральні виступи, відеоарт тощо. Сценічний дизайн у межах цієї парадигми стає не просто декорацією, а активним

елементом комунікації між сценічним простором і глядачем, що відкриває нові шляхи для інтерпретацій. У центрі наукового дискурсу виявляються такі ключові поняття: сценографія, яка інтерпретується як візуальна система, що виконує не лише естетичну, але й семіотичну функцію у структурі сценічного дійства; сценічний дизайн, що постає не як другорядний або фоновий елемент, а як активний компонент комунікативного процесу між художнім простором і глядачем; а також комунікація між сценічним простором і реципієнтом, яка трактується як провідний механізм семіотичного осмислення сценографічних рішень у межах театралізованого дійства.

У середині ХХ століття, під впливом постмодерністських теорій і розвитку семіотичних підходів до театру, зокрема з формуванням концепції «сценічного тексту» (П. Паві [189], М. Карлсон [141; 142]), значно зросла увага до знакових систем театру. Ця концепція передбачає аналіз не лише вербального тексту, але й візуальних компонентів вистави – декорацій, освітлення, костюмів, руху – як повноцінних носіїв культурних і соціальних сенсів. Як зазначав Р. Барт, сцена є не просто місцем відображення дії, а комунікаційною системою, де кожен елемент має свою специфічну роль у створенні образу та символічного послання [129, с. 92]. Таким чином, сцена почала сприйматися як комунікаційна система, яка є основою для передачі культурних кодів і смислів через різні елементи дизайну.

У контексті досліджень сценічного дизайну театралізованих концертів важливо враховувати методи О. Шлеммера, оскільки вони допомагають не лише конструювати фізичний простір, а й визначати глибші смисли, закладені у взаємодії людини і простору [204; 205]. Ці методи надають можливість краще зрозуміти процеси візуальної комунікації на сцені та створити сцени, які не лише виконують функцію «середовища», а й активно взаємодіють з глядачем через емоційний та інтелектуальний вплив на сприйняття.

Нове розуміння сцени як місця взаємодії візуальних знаків та культурних кодів значно змінило підхід до аналізу театральних постановок і театралізованих концертів. Зокрема, сцена вже не сприймається лише як простір для візуального

оформлення, а набула статусу простору для створення культурної реальності, де кожен елемент дизайну функціонує як знак, здатного до багатоконтекстної інтерпретації [90]. Театралізовані концерти, в яких поєднуються музичні та театральні елементи, стати важливими культурними подіями, де сценічний дизайн виконує роль не тільки візуальної інтерпретації музики, але й вираження певних соціальних, культурних і політичних повідомлень. Завдяки цьому, театралізовані концерти стали новим об'єктом для семіотичного аналізу (П. Буйссак), де знаки та символи сцени поєднуються з музичними темами, створюючи нові можливості для інтерпретації семіотики [135].

У контексті розвитку театралізованих концертів та їх інтеграції в сучасні культурні практики, де поєднуються музика, театр і візуальні ефекти, семіотика сценічного дизайну набуває особливої значущості. Театралізовані концерти перетворюються на важливий феномен, де знаки і символи вже не лише доповнюють музичні твори, а й функціонують як повноцінні інтерпретативні елементи, які формують загальне послання виступу. У таких концертах сцена стає не просто простором для відображення музичних композицій, а місцем для створення візуальних та семіотичних образів, що допомагають розкрити музичні та драматургічні аспекти твору. Починаючи з 1970–1980-х років, на тлі розвитку семіотичних і культурологічних теорій у сфері сценічних мистецтв, значно зросла увага до поєднання сценічного дизайну та музичної драматургії (П. Буйссак, Е. Гетьбо та ін.), що дає змогу розглядати сценографію як складну знакову систему, здатну передавати культурні та соціальні смисли, пов'язані з темою концертів або вистав [135; 163].

Розширюючи цей погляд, М. Мельник у своєму дослідженні «Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв» [71] поглиблює розуміння театралізованих концертів, розглядаючи їх як форму музично-візуального дійства. У цій аналітичній площині театральні засоби – такі як драматургія, режисура, сценографія – інтегруються в концертну практику з метою посилення художнього впливу та поглиблення комунікації між сценічним простором та глядачем. М. Мельник акцентує увагу на тому, як

театралізація як явище дає змогу розкрити потенціал семіотичної мови сценічного простору, надаючи можливість створювати багаторівневе кодування змістів через візуальні символи, що надають можливість багатозначного сприйняття виступу [71]. Саме тому сценографія в театралізованих концертах не може сприйматися лише як зовнішній декоративний елемент – вона стає важливим інструментом, через який передається певне повідомлення, настрій, емоція, і навіть концептуальна ідея всього видовища. У центрі наукового дискурсу тут постають такі терміни: сценографія як засіб комунікації, що виконує функцію не лише естетичного оформлення, а й смислового транслятора ідей, емоцій, наративів у сценічному середовищі; театралізація як форма синтезу мистецтв, що передбачає інтеграцію театральних засобів (драматургії, режисури, сценографії) у концертне дійство з метою підсилення художньої експресії; семіотична мова сценічного простору, яка використовується для багаторівневого кодування змістів за допомогою візуальних символів; музично-візуальне дійство, що характеризує театралізований концерт як складну, багаторівневу жанрову форму. Театралізований концерт постає як особлива форма комунікативного акту, де візуально-сценічна мова (світло, колір, просторові рішення, символи) відіграє роль висловлювання. Застосування принципів комунікативної моделі – адресант (режисер або сценограф), повідомлення (сценічна концепція), канал (концерт), адресат (глядач), зворотний зв'язок (емоційна й інтерпретаційна реакція) – дає змогу осмислювати сценічне середовище як систему знаків, що функціонує на рівні не лише естетичного, а й смислового впливу. У такій перспективі семіотика сценічного дизайну та комунікативна лінгвістика постають як взаємозалежні підходи до розуміння механізмів театральної виразності та глядацького сприйняття.

Особливої уваги заслуговує концептуалізація концертності як форми публічного художнього діалогу, що поєднує естетичну, комунікативну та соціокультурну функції. У межах цієї концепції важливими є узагальнення В. Левко, викладені у монографії «Концерт як мистецьке явище в культурному просторі України другої половини ХІХ – початку ХХІ століття» [66], де

дослідниця розглядає концерт не лише як форму музичного представлення, а як комплексний соціокультурний феномен, що виконує роль медіатора між митцем і суспільством. Зокрема, В. Левко підкреслює, що концерт є формою репрезентації культурної ідентичності, в якій відображається історичний, естетичний та ціннісний контекст епохи. Концертне дійство трактується авторкою як публічна комунікативна подія, у якій поєднуються музичний, візуальний, просторовий і драматургічний компоненти [66]. У такий спосіб створюється цілісний «сценічний текст», який передає смисли не лише через музику, але й через символічну мову сценографії, освітлення, костюму, відеопроєкцій тощо.

Цей підхід відкриває перспективу розгляду концертності як знаково-символічної системи, де візуальні і слухові елементи є частинами єдиного «мовного коду» мистецької комунікації. У роботі також наголошується, що в умовах сучасної глобалізації концерт набуває характеру полікультурного діалогу, у якому взаємодіють різні естетичні й національні коди. Як зазначає В. Левко, саме театралізовані концерти здатні створювати універсальні художні послання, що об'єднують різні соціальні групи навколо спільних культурних символів і переживань [66, с. 7]. Такий ракурс аналізу формує основу для глибшого розуміння функціонування сценічного дизайну як комунікативної структури, що перебуває у взаємодії з глядачем через символіку, метафоричність та архітектоніку простору.

Власне, саме таке розуміння дає можливість трактувати театралізований концерт як складний культурний феномен, що інтегрує візуальні, музичні, технологічні й соціокультурні елементи. У таких дійствах важливо аналізувати сценічний дизайн не лише через естетику, а й через семіотичні стратегії, які спрямовані на створення цілісного значення й емпатичного резонансу. У цьому зв'язку типологія концертних жанрів набуває методологічного значення – вона допомагає виявити закономірності композиції сценічного простору, структуру візуального наративу та специфіку знакових систем, що впливають на глядацьку рецепцію. Варто виокремити публікацію О. Ковальчук «Українська сценографія

початку ХХІ століття: алгоритми буття сутнісних сенсів», в якій дослідниця аналізує, як сучасні українські сценографи використовують візуальні наративи, світло й матеріали, щоб формувати сценічні інсталяції, які резонують із актуальними соціокультурними темами [51]. Таким чином, сучасний сценічний дизайн концертних дійств – це результат складної взаємодії технології, культурного контексту та семіотичної структури. Сучасні театралізовані концерти постають як складний культурний феномен, що інтегрує елементи різних видів мистецтва, новітніх технологій та соціокультурних контекстів. Вони вирізняються жанровим і формальним розмаїттям, яке безпосередньо впливає на специфіку використання сценічного дизайну й семіотичних стратегій.

У цій аналітичній площині особливої значущості набуває типологія концертів, що дає змогу системно аналізувати принципи їх організації, а також окреслювати функціонування знакових систем у побудові естетичного й смислового простору події. Застосування типологічного підходу сприяє також вирішенню ряду класифікаційних завдань, зокрема виявленню семіотичних елементів, характерних для певних форматів концертних дійств.

У логічному розвитку цієї ідеї знаковим є дослідження Г. Карась [46], яка у своєму дисертаційному дослідженні «Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ століття» проводить аналіз типології концертів української діаспори, акцентуючи увагу на семіотичних особливостях змішаних форм концертів (зокрема театралізованих). Авторка детально розглядає значення семіотичних кодів, що використовуються в контексті концертних виступів української діаспори, розкриваючи важливість комбінування елементів традиційного театрального мистецтва з музичними й танцювальними аспектами. Г. Карась наголошує, що в театралізованих концертах кожен елемент сценічного оформлення – від костюмів до освітлення, від декорацій до руху акторів – відіграє роль знака, що передає символічне значення. Вона також підкреслює, як змішані форми концертів дають змогу досягти глибшого взаєморозуміння між артистами та глядачами через створення мультимедійних образів, що об'єднують візуальне, музичне та драматургічне.

Особливо важливим є акцент на тому, що театралізовані концерти не лише є поєднанням різних видів мистецтва, але й є джерелом глибокої символіки, що збагачує досвід сприйняття виступу [46, с. 294, 389]. Серед форм концертної діяльності, які систематизує Г. Карась, вирізняються святкові, тематичні, авторські, ювілейні та благодійні виступи – кожен із них має виразне символічне та етнокультурне навантаження [46, с. 121]. Така типологія дає можливість чітко простежити, як різноманітні культурні контексти й теми впливають на формування сценічного дизайну, як кожен тип концерту має свої специфічні семіотичні коди, що використовуються для передачі певних смислів та емоцій. Таким чином, дослідження Г. Карась не лише розглядає саму типологію концертів, а й вивчає, як різні типи виступів модифікують сценічний простір, створюючи нові семіотичні структури.

Класифікація концертів за характером та функціональністю в контексті сценічного дизайну є важливим аспектом для розуміння специфіки кожного типу концертних проєктів [75]. З огляду на зазначене, сценічний дизайн не лише підтримує концепцію виступу, але й активно формує її, вносячи у виступ важливі семіотичні і естетичні елементи, що значною мірою визначають сприйняття та вплив на глядача.

### **Масові видовища**

Масові видовища, такі як концерти-фестивалі, великі шоу-програми або державні заходи, характеризуються масштабністю та комплексністю сценічного простору. У таких проєктах сценічний дизайн стає потужним інструментом комунікації, який створює не лише емоційну атмосферу, але й передає ідеологічні меседжі через використання символіки та технологій. Важливими елементами є символіка кольору, проєкційні технології, масштабні конструкції, світлові ефекти та інтерактивні елементи, які формують значення через знакові системи. Такі елементи дають змогу створити виразні візуальні та аудіовізуальні образи, що працюють на різних рівнях сприйняття – від поверхневого (як естетичні ефекти) до глибокого (як носії ідеологічних смислів) [89].

До прикладу, у державних концертах, присвячених національним святкам або важливим державним подіям, широко використовуються елементи національної символіки. Прапори, герби, кольорові гами (наприклад, червоний і чорний для України) не лише візуалізують національну ідентичність, а й несуть глибоке смислове навантаження. Тут семіотичний принцип «денотації» (використання конкретних офіційних символів) поєднується з «конотацією» – емоційним впливом, який здійснюється через кольорову палітру, музичні акценти та зорові образи. Сценічний дизайн в таких концертах працює як засіб підсилення національної гордості, солідарності та єдності.

### **Сольні концерти та камерні виступи**

Сольні концерти або камерні виступи мають свою особливість, пов'язану з центральною роллю виконавця, який є основним елементом композиції. Тут сценічний дизайн покликаний створити інтимний, але водночас виразний простір, який дасть змогу глядачу зосередитись на музиці та виконавцеві, підкреслюючи емоційну глибину твору. В такому контексті кожен елемент сценографії має велике значення, оскільки кожен з них впливає на сприйняття музики, співпрацюючи з музичним змістом [72, с. 155]. У камерних концертах часто використовуються мінімалістичні засоби сценографії, такі як світло, текстиль, архітектура сцени, що не перевантажує простір, але в той же час створює необхідний настрій. Такий підхід дає можливість підкреслити важливість кожної деталі та взаємодію між елементами. Сценічний дизайн у таких виступах постає як тонкий, але ефективний інструмент, що підсилює значення музичних творів на символічному рівні [37, с. 123].

### **Тематичні та театралізовані концерти**

Театралізовані концерти являють собою синтетичний жанр, що поєднує музику, драматургію, хореографію та візуальні медіа, таким чином створюючи потужний інтегрований досвід. У таких проєктах сценічний дизайн стає не лише оформленням сцени, але й важливим елементом наративу, який підтримує сюжетну лінію через використання символів і знаків [71]. Візуальні елементи театралізованого концерту перетворюються на візуальну мову, яка має здатність

передавати концептуальні і емоційні сенси. Наприклад, у концертному проєкті «The Wall» (1980-1981) британського рок-гурт Pink Floyd [137], організованому як театралізоване шоу: під час виступу поступово зводилася сцена-стіна зі 340 картонних цеглин; на ній трансливалися відео з війною та соціальними конфліктами; у фіналі стіна руйнувалася (Додаток Б-1). Сценічний дизайн тут як потужний носій соціальних та емоційних меседжів постає важливою частиною розповіді, доповнюючи музичний та текстовий матеріал, перетворюючи сцену на поле для інтерпретації ідей, що виходять за межі простого музичного виступу. Таке поєднання театральних і музичних елементів робить сценічний дизайн інструментом, який взаємодіє з іншими аспектами виступу, підсилюючи і поглиблюючи основні теми та концепції, виводячи їх на новий рівень розуміння.

### **Експериментальні мультимедійні концерти**

Ця категорія концертних подій є однією з найактуальніших у сучасній музичній і сценографічній практиці. Вона охоплює концерти, що використовують інтерактивні технології, доповнену реальність, віртуальну реальність та інші інноваційні аудіовізуальні інсталяції. Сценічний дизайн у таких проєктах не лише традиційно організовує простір, але й постає платформою для дослідження нових форм взаємодії з глядачем [43, с. 537]. Це створює багатовимірний семіотичний простір, у якому кожна складова запропонованого дизайну активно взаємодіє з аудиторією, змінюючи значення та форму у залежності від контексту і реакції глядачів. За допомогою інтерактивних елементів, таких як динамічне освітлення, інтерактивні проєкції чи візуальні інсталяції, глядачі можуть ставати не просто спостерігачами, а й співучасниками події. Це забезпечує унікальний семіозис, де знаки та символи постійно трансформуються, адаптуючись до емоційної та інтелектуальної реакції аудиторії. Наприклад, інтеграція доповненої реальності дає можливість створити гнучке візуальне середовище, яке змінюється залежно від рухів чи вибору глядача. У такий спосіб візуальні та звукові елементи не лише підсилюють один одного, але й стають інтерактивними інструментами для

комунікації з аудиторією, створюючи новий тип досвіду, в якому сцена стає активним, змінним простором.

Цей вид концертів розвивається на основі поєднаних художньо-образних рішень із технологічними інноваціями, що, натомість, формує нові знакові системи та підсилює їх сприйняття аудиторією. У таких проєктах сцена вже не є лише фізичним простором для розміщення виконавців, а скоріше змінюється на багатошарову знакову систему, яка постійно взаємодіє з глядачем через технології, матеріали та просторове вирішення. Технічні та художні засоби сценографії стають частинами новітнього медіуму, що забезпечує гнучкість комунікації між учасниками події. Особливу роль у таких концертах відіграють такі елементи сценічного дизайну, як кольорова семантика, просторове рішення, світлова драматургія. Зокрема, використання кольору є одним із основних інструментів для формування емоційного тону концерту. В контексті експериментальних мультимедійних концертів, кольори мають провідне значення у творенні емоційних і соціальних меседжів. До прикладу, червоний колір може бути застосований як символ енергії, насильства або тривоги, в той час як синій створює атмосферу спокою, урочистості чи навіть меланхолії. Призначення кольору в сценічному дизайні стає частиною інтерактивної взаємодії: змінюючись у процесі концерту, він адаптується до реакцій глядачів, підсилюючи той чи інший наратив [95]. Візуальні ефекти кольору, зокрема через проєкції, світло та інші медіа, стають важливим носієм додаткових семіотичних шарів, що допомагають створити багатовимірний простір сприйняття [95, с. 130–131].

Важливою складовою мультимедійних концертів є архітектоніка сцени. Тут часто використовуються модульні конструкції, мобільні декорації, інтерактивні екрани та технології, які дають можливість створювати динамічні візуальні ефекти і змінювати простір протягом виступу. Просторова організація стає знаковою системою, що транслює складні ідеї та емоції. Завдяки використанню таких технологій, сцена може ставати не тільки тлом для виконавців, але й активним агентом змін, який визначає тип і емоційний характер

концерту. Взаємодія між мобільними елементами конструкцій, світлом і відеопроєкціями дає змогу створювати просторові метафори, що доповнюють та інтерпретують музичний зміст.

Світло у таких концертах постає не лише як технічний елемент, але й як «наратор», який спрямовує увагу глядача та акцентує ключові моменти виступу [22]. Через зміни в освітленні можна створювати різні емоційні стани – від контрастного та драматичного до м'якого і медитативного. Світло може підсилювати ритм і динаміку музики, а також підкреслювати символічне навантаження сценографічних елементів. Світлові акценти, які змінюються у відповідь на реакцію глядача, дають можливість створювати гнучку драматургію виступу, де світло постає як самостійний елемент наративу [22].

Таким чином, сучасні театралізовані концерти, де активно використовуються елементи сценічного дизайну та світлових ефектів, можуть мати складні семіотичні структури. У таких заходах кожен елемент сценічного простору – від освітлення до костюмів – набуває значення знака, що додає до музичного повідомлення нові семіотичні рівні, які вимагають додаткової інтерпретації. Вивчення семіотики сценічного дизайну в контексті театралізованих концертів стає важливим для розуміння не тільки структури самих виступів, але й того, як за допомогою знаків та символів створюється певна інтерпретація музичних творів. Дослідження в галузі семіотики сценічного дизайну театралізованих концертів має на меті розкриття сутності, механізмів та впливу візуальних елементів на сприйняття та інтерпретацію музично-театральних подій. Це дає змогу збагатити розуміння процесу створення та сприйняття сучасних концертних дійств як складної системи, у якій значущу роль відіграє сценічний дизайн, а саме у передачі смислових зарядів та емоційних вражень.

## Висновки до розділу

Проблематика семіотики у сценічному дизайні театралізованих концертів постає у площині сучасного дизайну як цілісної комунікативної системи, що функціонує в межах візуального середовища події. Знакові структури сценічного простору набувають статусу інструментів візуального моделювання, через які реалізується ідея, наратив, емоційне спрямування та айдентика концертного проекту.

Сценічний дизайн у театралізованому концерті розглядається як проєктна структура, що синтезує образну, конструктивну, емоційну та комунікативну функції. Знакові елементи, такі як світло, колір, геометрія простору, об'єкти оформлення, проєкції, відеоарт, костюм і реквізит, формують візуальну мову події, яка працює як система означування. У цій системі кожен компонент несе смислове навантаження й бере участь у побудові узгодженої дизайнерської концепції.

У сучасних сценічних проєктах помітна тенденція до активного використання метафоричних, символічних і архетипних форм. Через засоби дизайну формуються нові типи комунікації з глядачем, які апелюють не лише до раціонального сприйняття, а й до емоційної та асоціативної реакції. Візуальна мова сценічного простору дедалі частіше функціонує як засіб створення атмосфери, драматургії та візуального наративу, що доповнює й розширює музичну й текстову частини концерту.

Методологічне забезпечення дослідження охоплює семіотичний, структурно-аналітичний, феноменологічний, компаративний і дизайнерський підходи. Їх поєднання забезпечує комплексне осмислення сценічного дизайну як об'єкта дизайн-практики, у межах якого формуються нові моделі візуального мислення, засновані на знаковій природі образу. Застосування дизайнерського підходу дає змогу розглядати сценічний простір не лише як фізичне середовище, а як концептуально організований простір комунікації.

Понятійно-категоріальний апарат дослідження сформовано з урахуванням особливостей дисципліни «дизайн» та специфіки сценічного середовища.

Поняття «знак», «візуальний код», «сценічна мова», «семіотична структура простору», «візуальний наратив», «дизайнерська концепція», «сценічна айдентика» дають змогу визначити функціональне навантаження візуального рішення, його вплив на глядацьке сприйняття та роль у формуванні цілісного образу події.

Аналіз семіотичних характеристик сценічного дизайну спирається на концепції, запропоновані у працях А. Арто, Р. Барта, Ч. Пірса, Ф. де Сосюра, Р. Якобсона, що дають підстави розглядати сценічний простір як поліструктурну знакову систему. Серед українських дослідників визначальними є напрацювання О. Ковальчук, А. Алішера, які виводять сценічний дизайн за межі декоративного оформлення й розглядають його як носій смислів і засіб візуальної комунікації. Сценічна образність і зв'язок художніх засобів із культурним контекстом висвітлюються у працях С. Журавльової та О. Кравченко. Семіотичний підхід до сценічного образу посилюється також завдяки працям Д. Чендлера та Ф. Бацевича, що окреслюють механізми передачі смислу через невербальні знакові системи.

Сценічний дизайн театралізованих концертів набуває все більшої ролі як самостійна візуальна платформа для вираження смислів. Семіотичні властивості сценічного дизайну визначають спосіб формування атмосфери події, структурування її ідейного змісту та візуального ряду. У цьому контексті сценічне середовище постає як дизайн-продукт із власною внутрішньою структурою, візуальним ритмом і стилістичною айдентикою, що реалізує комунікативну функцію через знакові компоненти оформлення.

## РОЗДІЛ 2

### СЕМІОТИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СЦЕНІЧНОГО ДИЗАЙНУ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО КОНЦЕРТУ

#### **2.1. Передумови формування семіотики у сценічному дизайні театралізованих концертів: світовий досвід**

Поняття «семіотика» на ранніх етапах свого використання асоціювалося з означенням тимчасово невираженого або прихованого. Згодом у контексті гуманітарного знання, зокрема в мистецтвознавстві та культурології, семіотика трансформувалася у концептуальний інструмент дослідження знакових систем. Термін був запозичений із медичної сфери, де діагностичні та прогностичні процеси осмислювалися як умовно символічні, що зумовило його подальшу інтеграцію до лексикону філософії та соціальних наук. Отже, сцена втрачає статус лише функціонального простору й перетворюється на носія повідомлень, де кожен компонент – колір, матеріал, об'єм, звукова атмосфера – виконує не утилітарну, а знаково-сміслову функцію, спрямовану на трансляцію культурних кодів і цінностей.

Першим, хто визначив науку про символи як «семіотику», був Дж. Локк. У своєму трактаті «Розвідка про людське розуміння» (1689) автор підкреслював, що основною метою філософії є осмислення «символів, які розум використовує для розуміння речей або для передачі знань іншим» [68, с. 185]. Це означення стало важливим етапом у формуванні науки про символи, адже воно окреслювало символи не лише як елементи комунікації, але й як засоби пізнання і трансляції ідей.

У другій половині ХХ століття семіотика перетворилася на один із провідних аналітичних інструментів у сфері гуманітарних і соціальних наук. Вона привернула увагу філологів, філософів, соціологів і культурологів, що спричинило активні дискусії щодо її методологічного потенціалу. Поява численних праць, присвячених структурно-символічному аналізу культури

(Ф. де Соссюр [106], Р. Барт [128; 129; 130], К. Леві-Строс [177; 178] та ін.), стала важливою віхою в оформленні семіотики як окремої дисципліни. На її основі сформувались нові підходи до аналізу мистецьких і культурних явищ, що суттєво розширило уявлення про природу знаків, символів і механізми їх функціонування в культурному просторі.

Одним із основоположників семіотичного напрямку у ХХ столітті став раніше згаданий Ф. де Соссюр, який уживав термін «семіотика» у своїх лекціях для позначення науки про знаки в соціальному житті. Він визначав мову як систему знаків, що має глибоке соціокультурне підґрунтя й функціонує в суспільстві як засіб комунікації [106, с. 5]. Його дослідження стали передумовами формування семіотичної теорії, згідно з якою знаки не лише репрезентують дійсність, а й активно її конструюють через символічні механізми інтерпретації.

Для розуміння семіотичних процесів у сценічному дизайні театралізованих концертів важливо звернути увагу на еволюцію семіотичних теорій та їх застосування у вивченні мистецьким форм. Сценічний дизайн, особливо у театралізованих концертах, є динамічною знаковою системою, де кожен елемент – від кольору і світла до форми та текстур – має своє символічне навантаження. З цієї точки зору сценічний простір постає не лише візуальним тлом для виконання, а як активний елемент наративу, зданий транслювати емоційні, культурні та національно марковані смисли.

Упродовж 1950–1990-х років у світовому академічному дискурсі набув активного поширення структурно-символічний метод. Він почав застосовуватися в літературознавстві, театральній критиці та мистецтвознавчих дослідженнях у країнах Західної Європи, США, а згодом – і в Україні. Один з провідних дослідницьких напрямів цього періоду – вивчення символізації в культурних практиках, зокрема у театральному мистецтві та сценічному дизайні. Підходи таких філософів, як Ч. Пірс [190; 191; 192], Р. Барт [128; 129; 130], У. Еко [152; 153], дали змогу створити нові методи аналізу знакових систем на

сцені, розглядаючи їх як складні соціокультурні утворення, що взаємодіють із глядачем та передають через символи глибокі культурні сенси.

Термін «семіотика» в дослідженнях значно розширив своє значення в середині ХХ століття, і тепер він може стосуватися всіх синтаксичних, семантичних та прагматичних властивостей знаків. Семіотика стала не тільки теоретичним інструментом для розуміння знакових систем, але й практичною методологією, що дає змогу аналізувати культуру, мистецтво та комунікацію в різних контекстах. У структурі сценічного оформлення театралізованих концертів семіотичний підхід репрезентує собою високоефективний методологічний інструментарій для комплексного аналізу сценічних концептів, у межах якого кожна візуальна, акустична чи просторово-пластична складова функціонує як знакова одиниця з притаманною їй символічною семантикою та комунікативною функціональністю. Це може бути як використання певних кольорів, що передають емоційний настрій (наприклад, червоний для енергії, динаміки чи пристрасті, синій для спокою чи величі, сакральності), так і специфічні матеріали, форми та конструкції, що формують певні образи в сценічному просторі.

Поняття «семіотики» в рамках сценічного дизайну, водночас, надає можливість подивитися на сценічний простір не просто як на елемент, що забезпечує зручність виконання постановки, а як на активний компонент, що несе певні культурні, соціальні та емоційні повідомлення. Всі компоненти сцени, від декорацій до світла, звучання і навіть розташування акторів, стають частинами загальної семіотичної системи, в якій знаки взаємодіють один з одним і з глядачем, формуючи певну символічну картину виступу [41].

Таким чином, формування семіотики у сценічному дизайні театралізованих концертів є результатом комплексного впливу теоретичних розробок ХХ століття, зокрема в царині символізму та структурної семіотики. Теоретики, такі як Ч. Пірс [190], Р. Барт [129], Ф. Де Соссюр [106], К. Леві-Стросс [177; 178], У. Еко [152; 153], запропонували нові підходи до розуміння знаків у культурі, що допомогло перетворити сценічний дизайн на потужний

засіб символічної комунікації. Взаємодія між знаковими системами в сценографії, кольорі, освітленні та просторі забезпечує багатозначність і гнучкість значень, даючи змогу таким чином створювати нові форми культурного виразу через театралізовані концерти.

Окремо варто зазначити, що символізм, як наука про знаки та символи, є однією з найстаріших дисциплін, що виникла ще до того, як стала академічною галуззю. Ідеї про символ як засіб позначення та інтерпретації реальності простежуються ще у філософії Аристотеля, що засвідчує глибинні витoki вивчення символічних систем у культурі та мистецтві. У своїх працях він визнавав важливість символів для пізнання світу, що стало основою для подальших досліджень символічних і знакових систем у різних формах мистецтва, включаючи театральне мистецтво та сценічний дизайн [143]. Сучасний підхід до символізму, інтегруючи його з іншими методами, такими як семіотика та структуралізм, дав змогу глибше вивчати складні механізми комунікації в театралізованих концертах, де кожен елемент сценографії може бути розглянутий як частина більшої знакової системи, яка активно взаємодіє з глядачем, створюючи багаторівневий смисловий простір.

Загальні принципи семіотики були встановлені в другій половині XIX століття в роботах Ч. Пірса [192], і з того часу чимало аспектів семіотики досліджувалися в інших дисциплінах, зокрема в лінгвістиці, філософії та культурології. Це підкреслює складність і глибину розвитку семіотичної думки, а також показує, що концепції знаків і символів виникали незалежно від конкретної наукової дисципліни. Специфічні або традиційні символи створюються незалежно та узгоджено один з одним, щоб краще виразити душу чи почуття або викликати поняття [36, с. 34–37]. Це ствердження має глибоке значення в контексті театралізованих концертів, де кожен елемент сценографії, від кольору до форми, використовує символи для створення певного емоційного та смислового ефекту. Така символіка, що має свою історію в різних культурах і епохах, залишається важливим інструментом театрального мистецтва.

Як зазначає Р. Барт, «символи мають відкладене, багатозначне значення, яке реалізується лише в акті прочитання або інтерпретації» [130, с. 91]. Це вказує на складність співвідношення між концептами та мовними або візуальними засобами, через які ці концепти виражаються. Саме в такому контексті можна розглядати проблему семіотичних інтерпретацій сценічного дизайну: як символи, що використовуються в театральному мистецтві, виражають складні ідеї, які можуть сприйматися по-різному – залежно від культурного контексту та досвіду глядача. У межах театральної комунікації простежується парадоксальна ситуація: лінгвістичні терміни на кшталт *verbum*, *location*, *oratio*, *disre* застосовуються для опису подій, що відбуваються на сцені, однак самі ці події вибудовуються поза межами мовної структури. За спостереженням М. Карлсона, театр функціонує як складна знакова система, де вербальні й невербальні елементи взаємодіють, але не зводяться один до одного, зберігаючи власну семіотичну автономність [141]. Цей парадокс демонструє складність у визначенні меж між словами, знаками та їх значенням, що є важливим для аналізу сценічного дизайну як складної знакової системи. Лінгвістичні терміни, які використовуються в театральних постановках, інтерпретуються в контексті художніх виразів, і це взаємодіє з їхньою символічною значущістю. У театралізованих концертах кожне слово, кожен жест і кожен об'єкт на сцені можуть набувати множинних значень, в залежності від того, як вони взаємодіють із загальною концепцією виступу.

Семіотику, як вважають Ч. Пірс [191] і Ч. Морріс [183], слід розуміти як науку про символи в комунікаційних системах і комунікаційних процесах. Це визначення є важливим для аналізу сценічного дизайну театралізованих концертів, оскільки саме через символи та знакові системи відбувається основна комунікація між артистами і глядачами. Кожен елемент дизайну – від освітлення до декорацій – є частиною цієї системи, що не лише передає емоції, але й втілює культурні та соціальні контексти, які глядач може інтерпретувати на різних рівнях.

Символізм як наукова категорія розглядається у працях Ч. Морріса як універсальна система, що охоплює знакові структури різних галузей – від лінгвістики й математики до культурології та мистецтва. Дослідник вважав, що саме символи є первинною одиницею людського пізнання, здатною фіксувати як емпіричні, так і абстрактні прояви досвіду. При цьому мова, на його думку, є лише окремим випадком більш загальної системи символізації, спільної для всіх живих істот. У межах цієї концепції лінгвістика виступає підсистемою символічної поведінки, що підпорядковується ширшому напівотичному полю. Символи, відповідно до класифікації Ч. Морріса, не лише інформують, а й виконують функції оцінювання, мотивації та організації. Вони впливають на когнітивну й емоційну сферу сприйняття, що є особливо важливим у контексті сценічного дизайну театралізованих концертів. У таких проєктах символи не просто передають зміст, а й формують афективний простір, змінний залежно від контексту виконання [183]. У цьому сенсі сценічний дизайн театралізованого концерту постає як афективна матриця, де кожен семіотичний елемент не лише ілюструє дію, а й кодує відповідні емоційні реакції, формуючи багаторівневий діалог між сценою й глядачем.

Концепт «символізації», запропонований Ч. Моррісом, визначається як процес створення, передавання та інтерпретації знаків у комунікативній взаємодії. Т. Себеок, спираючись на ці ідеї, розглядає знакові системи як частину єдиного семіотичного процесу, здатного синтезувати знання з різних галузей [206]. У театралізованому мистецтві символізація проявляється у багатосаровості сценічного простору, в якому поєднуються візуальні, звукові, тілесні та світлові коди, спрямовані на формування цілісного естетичного досвіду.

Структура семіотичної взаємодії, за Ч. Моррісом, включає три основні компоненти: сам знак, об'єкт або подію, яку він репрезентує, і реципієнта, що інтерпретує цей знак [183]. Суть символу розкривається не лише через його внутрішню форму, а й через той ефект, який він справляє на глядача. Відповідно,

кожен елемент сценічного оформлення – від освітлення до пластики – може розглядатися як семіотичний модуль, що активізує глядацьке тлумачення.

Ч. Морріс та Ч. Пірс, разом із іншими філософами та лінгвістами, розробили концепцію семіотики як наукової дисципліни, що дала змогу вивчати знаки, їх значення та вплив на соціальні та культурні процеси. Різноманітні царини використання знаків – від наукової до поетичної, від політичної до моралістичної – відкривають широкі можливості для дослідження різних форм комунікації та їхнього впливу на суспільство [183; 184; 190; 191; 192].

Семіотика склалася як два основних теоретичних напрямки: вивчення знаків і вивчення мови як системи знаків. Ці два підходи є фундаментальними для розуміння того, як створюються і сприймаються знакові системи, які є основою для різних форм мистецтва, зокрема театралізованих концертів. Враховуючи багатозначність і складність знакових систем, семіотичний підхід дає змогу розкрити глибину сценічного дизайну, який втілює не лише естетичні, але й культурні, соціальні та емоційні контексти через знаки та символи.

Інтерпретацію культурних явищ крізь призму знакових систем також досліджували Б. Домбровський [38], Л. Генералюк (семіотика візуально-просторових концептів у творчості Т. Шевченка) [27], І. Пошивайло (міфологія гончарства як полісемантичної знакової системи) [92], С. Вовканич (семіотику і семантику тризуба) [24].

На межі між духовним виміром і матеріальним світом постає особливий символічний простір, де мислення, втілене у мові, репрезентує всі об'єкти свідомості. Дослідження структури та закономірностей функціонування цих знакових систем відкриває перспективи для відповіді на фундаментальні питання, що стимулюють нові покоління науковців до подальших пошуків.

Сучасний сценічний дизайн відображає культурні уявлення про простір та взаємодію людей у ньому. Протистояння категорій «буття» і «ніщо» та їхні семіотичні вияви – через пари опозицій життя і смерті, кохання і розлуки, приїзду і від'їзду, діяльності та апатії, закономірності і випадковості, усвідомленості та хаотичності – виявляються як у структурі сценічного простору, так і в акторській

дії. Цей аспект театральної семіотики можна прослідкувати на прикладі сучасного корейського театру, в якому втілюються корейські вірування та незвичайні, на наш погляд, уявлення про просторовий устрій оселі. Глядач корейського театру має знати, що якщо на сцені з'являється дім і кімнати, то у кожній точці простору оселі живуть духи, які допомагають у повсякденних справах, піклуються про мешканців дому, захищають їх від бід, нещастя тощо [47]. Так, у залі з дерев'яною підлогою – «*maru*» – живе дух-охоронець будинку Сонгджу, а в жіночій половині оселі – дух Самсін. На кухні мешкає Джовант, а у дворі – Тоджу. І кожен із них виконує свою роль, не втручаючись у діяльність інших. Самсін управляє дітонародженням, Тоджу охороняє двір від злих духів та ін. Глядач має також розуміти, що *maru* – найважливіше місце в будинку (є гіпотеза, що слово походить з евенкійського *malu* «святе місце»). Це місце в центрі оселі, і багато обрядів проводяться саме там. Саме тому, на сцені *maru* завжди у центрі. Дух Сонгджу, який там мешкає, часто ототожнюється зі старшим, головним чоловіком в оселі, набуваючи вигляду господаря дому. Нарешті, він має знати, що «тіло» Сонгдж символізує паперовий конверт, обв'язаний ниткою, або глиняний горщик з рисом. Вони ставляться в кімнаті, тобто на відповідному місці сцени, там, де *maru*, де чистий та святий простір, або обв'язують папір навколо головної опори, що тримає дах [47]. Такий приклад засвідчує, що семіотика простору нерідко спирається на глибокі колективні уявлення, архетипи й культурні сценарії, які в сценографії трансформуються у візуальні або предметні знаки. Саме це робить національний контекст важливим семіотичним ресурсом сучасного сценічного дизайну.

Повертаючись до дизайну театральної сцени, необхідно відзначити, що сценічний простір наділяється багатьма сенсами і позначається у різний спосіб [76]. У семіології сучасного театру, тобто в наявних загальних механізмах та моделях семіотизації, а також у конкретних засобах та прийомах насичення змістами різних частин сцени та залу для глядачів, важливо розрізнити передню та задню частини сцени, співвідношення центру та периферії сценічного простору, а також простір акторів та простір глядачів. Виокремлені просторові

протиставлення у процесі означення стають важливими знаковими опозиціями і серед інших формують світ театру і театральної дії [189].

Знаки, що вступають у ці опозиції, мають кожен певну форму та сенс, кодифіковані у мові театру. До прикладу, порожня сцена може вказувати на умовність театру і театральної гри, а може бути знаком порожнечі, що настає після воєн, епідемій та інших трагічних історичних подій. Порожній простір може висловлювати мовчання країни і мовчання людини, спричинене, наприклад, хворобою чи сильним потрясінням, емоційним шоком. Порожня сцена є також знаком початку сценічного дійства, знаком його переривання чи знаком закінчення [54, с. 57]. У такий спосіб, взаємодія театральних атрибутів та їх сприйняття глядачами призводить до формування проксемних комунікативних ситуацій, в яких інтерпретація знаків значною мірою залежить від внутрішнього світогляду глядачів. До проксемних театральних знаків дотичні знаки невербальних мов декорацій (сценічного оформлення), одягу, грому, світла та предметних знаків (тобто бутафорії і реквізиту, що на сцені перетворилися на знаки) – типу тих, про які йшлося при аналізі корейського театру, і знаки багатьох інших семіотичних систем. Так, декорації можуть пов'язуватися з режисерською концепцією вистави прямо, безпосередньо, або опосередковано. У цьому разі вони мають додатковий сенс і утворюють своєрідний образотворчий текст (чи підтекст).

Інша істотна опозиція: значуще – незначне. Сценічний простір сучасного театрального дійства відзначається високою знаковою насиченістю – усе, що потрапляє на сцену, набуває тенденції насичуватися додатковими щодо безпосередньо-предметної функції речі сенсами. Рух робиться жестом, річ – деталлю, що має певне конкретне значення. У діалозі з Й. Еккерманом Й. Гете наголошував, що сценічний твір має містити щось більше за буквальний зміст і бути насиченим образним і символічним рівнем, який здатен викликати уяву та співпереживання. Така позиція відповідає уявленню про театр як символічне мистецтво, що оперує багатозаровими формами вираження [158]. Це означає, що кожна дія має бути наповненою власним значенням і водночас готувати до

іншого, значно більшого. У цьому випадку сценічний простір функціонує як семіотичне поле опозицій, де напруга між означальним і означеним створює смислову глибину. Речі, позиції, жести – все може ставати знаком залежно від контексту і взаємодії з іншими елементами дійства.

У сучасному мистецтві дизайну театральної сцени символ унікальний тим, що він може бути реалізований як на візуально-акустичному рівні форми, так і на рівні уявлення та образу, аж до рівня архетипу. Показовим прикладом такого втілення є сценографічне рішення Роджера Вотерса в рамках туру «The Wall Live» (2010–2013), яке полягало в тому, що під час виконання кожного номера на сцену під'їжджали вантажівки з «цеглинами», з яких збирали величезну стіну заввишки понад 8 метрів [200]. У фіналі ж стіна руйнувалася під звуки кульмінаційного акорду, а уламки з'їжджали з країв сцени до ніг глядачів (Додаток Б–2). Таке театралізоване зведення й руйнування «стіни» працювало на двох рівнях: візуально-акустичному – сама монументальна конструкція потрясала силою форм і звуку, підсилювала драматургію шоу; образно-архетипічному – стіна символізувала бар'єри між людьми та їхнім «Я», руйнування ж стіни ставало знаковим образом звільнення та примирення [200]. У цьому прикладі просторове рішення має архетипічну вагу, зчитується не лише буквально, а на рівні підсвідомих інтерпретацій, виявляючи потенціал сценічного дизайну бути не лише візуальною, але й екзистенційною категорією.

Варто зауважити, що така комплексна реалізація символу в мистецтві дизайну театральної сцени неможлива в жодному іншому виді мистецтва. У прагненнях до міфотворчості, однаково використовуються традиційні (запозичені) і створюються умовні символи. Ці символи забезпечують новий дієвий зв'язок об'єкта з образом у межах вистави завдяки власному таланту та співтворчості актора, який безпосередньо формує обсяг уявлень глядача. І традиційний, і умовний символ – це дублюючі та доповнюючі один одного шляхи, що ведуть до однієї мети – формування метасимволу, що лежить поза візуально-акустичною формою. Будь-яке мистецтво завжди оперує образами і жодних випадкових деталей у ньому бути не може. При цьому в мистецтві,

зокрема сценічному, завжди думка прихована від прямого й доступного розуміння, вона ніколи не лежить на поверхні. А тому далеко не кожен реципієнт здатний на перший або швидкий погляд виокремити певні посилання автора та збагнути їхній зміст, зробити відповідні висновки, дійти катарсису.

Вибудовуючи концепцію вистави, свята, театралізованого концерту, режисер кодує інформацію, що міститься в тих чи інших елементах, у сценографії тощо. У полісистемі театралізованого простору семіотичні коди виконують роль допоміжним компонентом для режисури, драматургії, символічності, виразності, сприйняття, комунікації тощо. Теоретичний аналіз семіотичних досліджень та застосування семіотичного методу для осмислення явищ театральної культури засвідчує різноманіття визначень поняття семіотики, її евристичного та методологічного потенціалу [102].

Згідно з позицією британського вченого Д. Чендлера [144], «семіотику варто розглядати не як окрему науку, а як спосіб продукування сенсу з певної критичної точки зору, котра окреслює широкий спектр загальних принципів і досліджень без передбачень суворого узгодження теоретичних моделей і припущень, чи емпіричних методологій. На думку автора, семіотика ще досі не інституційована у спеціальну академічну дисципліну, оскільки чимала кількість фахівців з різних галузей наук (логіка, філософія, психологія, педагогіка, лінгвістика, соціологія, історія, природничі науки, математика, маркетинг тощо) визначають власні дослідження як семіотичні [144]. Як зазначає А. Маркос, з одного боку, семіотика активно «колонізує різкі сфери наукових знань [180, с. 120] і її внесок може набувати чималої значущості для приросту багатьох галузевих знань, а з іншого, – вона сама дедалі потужніше застосовує напрацювання інших дисциплін, тим самим позиціонуючи себе як міждисциплінарну галузь досліджень.

Р. Барт [128] виокремлює п'ять провідних семіотичних кодів, які в інтерпретації для сценічного простору виглядають так:

– герменевтичний код (розтлумачуючий, роз'яснювальний) вибудовує формулювання, концентрує, згадує та розказує, отже оповідає;

- символічний код (умовний) – породжує асоціації за допомогою метафор та ін., занурюючи глядача у символосферу та емпірію;
- гномічний код (повчальний, хитромудрий, культурний) – код сфери знання або людської мудрості;
- семичний код («поведінковий», розкриваючий) – рухлива одиниця, яка неодноразово виникатиме у різних місцях сценічного твору, будучи позначеною. Виявляє характер предметів та об'єктів сценічного простору;
- проайретичний код (або оповідний, наративний) організовує дію в послідовності. У сценічному просторі це можна трактувати як послідовність номерів, епізодів чи актів за назвами, які узагальнюють внутрішнє інформативне поле реципієнта [128]. У застосуванні до театралізованого концерту ці коди дають змогу структурувати сценічну мову як наративну систему, в якій знаки функціонують не ізольовано, а у взаємозалежному знаковому полі, задаючи ритм, жанр і рівень емоційної участі глядача.

Семіотика сценічного тексту, як зазначає В. Ільницький, розкриває системну значущість та сутність, закономірність й органічність взаємозв'язку різноманітних «знаків», які складають концепцію, головну ідею сценічної постановки [43, с. 537]. Враховуючи специфіку сучасного сценічного мистецтва, поняття «сценічний текст» позиціонується як складний комплекс аудіовізуальних засобів, а його трактування в постановках початку XXI ст. розкривається професійним аналізом усіх елементів знаків та символів [59]. Семіотичний підхід у дослідженні сценічного простору театру дає змогу наблизитися до виявлення та опису конотативного ланцюга вироблених смислів, позбавляє описовості, оцінювання та дає змогу виявити певну змістовну структуру, що має характер постійної ознаки у театральному дійстві.

В семіотичному розумінні театральний текст – це система закодованих за певними правилами знаків. Будь-яке театральне дійство, зокрема й театралізований концерт, організується за правилами пануючих у певну історичну епоху естетичних систем. У театрі може одномоментно співіснувати те, що поновлюється, і те, що відтворюється, конкретна вистава і літературний

продукт, ілюзія та реальність. Мова йде про художній референтний універсум, що може виявлятися «можливим світом», який засновується на психологічному сприйнятті знайомих вже явищ, де ілюзія постає результатом художніх умовностей. Театральне дійство є закодованим повідомленням з особливою естетичною інформацією, котру глядач має змогу отримувати, розкодовувати та «прочитувати» (інтерпретувати).

Театральний текст – полісемантичний ансамбль, в якому співіснують декілька знакових пластів, що синтезуються між собою та втілюються в різних аспектах сценічної дії [59, с. 38]. Складний за своєю природою театральний знак визначається не як окрема певна даність, а тільки відносно інших знаків, відтак текст який сприймається глядачем, складається з кількох текстів: акторського – сценографічного – режисерського – драматургічного – авторського, що беруть участь у процесі театральної комунікації, мають системний характер та у сценічному виді набувають значеннєвої сутності. Таким чином, застосування семіотичного підходу до сценічного простору театру є перспективним та популярним. Ця тема є актуальною, вимагає подальшого вивчення та практичного застосування для різноманіття рішень сучасної сценографії в контексті художньої культури.

У своїх прагненнях досягнути граматику візуальної мови художники Баугаузу, німецької школи мистецтва, дизайну та архітектури, заснованої В. Гропіусом у місті Веймар у 1919 році, вдавалися до експериментування з кольором та формою, синтезували різні види мистецтва, реалізуючи це у театральних постановках. Вистави (проєкт «тотального театру» В. Гропіуса та Е. Піскатора (Додаток Б–3), «синтетичний театр» В. Кандинського, «театр художника» О. Шлеммера й ін.) синтезували людський чинник, якості простору, форми, руху, пластики, світла, кольору та звуку, що втілювало ідею конструктивно-просторової єдності людини та середовища. Все це допомогло митцям театральної майстерні Баугаузу зробити універсальні відкриття в галузі візуальних комунікацій, якими людство користується й до нині [107].

Досліди зі створення театрального синтезу у Баугаузі були продовжені О. Шлеммером у його абстрактних сценічних експериментах, зокрема в його найвідоміших постановках: «Тріадичний балет» (1921), «Фігуративний кабінет» (1922), «Танці Баугаузу» (1926) [214; 218].

У пошуках прихованих можливостей майстерня О. Шлеммера послідовно зверталася до різного історичного досвіду людства: химерні костюми і збільшені пропорції асоціювалися з театром стародавніх еллінів, персонажі, які символізують типи людського характеру і темпераменту, – з героями комедії дель арте, в системі акторських жестів проглядаються традиції японського театру. Ці сценічні експерименти мали принципово лабораторний характер, досліджували можливості простору та актора усередині цього простору [70, с. 117].

Персонажі «Тріадичного балету» (Додаток Б-4) найімовірніше спочатку з'явилися у живописних роботах О. Шлеммера, наприклад, станкових роботах 1919 року: «Жовтий ряд», «Спіралі», «Абстракт», «Танцюрист» [214; 218]. Ось, що говорив про це сам Шлеммер: «...після того, як я, почавши з живопису, дійшов до рельєфів і кольорових скульптур, мені легко було перенести подібні скульптурні уявлення на танцюристів і зробити їх дійсністю в просторовому русі» [218]. Дія балету розвивалася від минулого до майбутнього: від досить своєрідної стилізації середньовічних карнавальних танців до прекрасного майбутнього, де панує Абстракт. Вистава, на думку дослідників, стала досягненням у галузі театралізації навчального процесу в Баугаузі. Композиція та взаємодія фігур у кожній мізансцені були, по суті, перетворенням картин на їхні тривимірні варіації. Студентам і глядачам пропонувався відкритий урок, що був художнім калейдоскопом, елементами якого слугували простір, колір, лінія і площина. Костюми в цьому балеті створювалися не для обігравання, а для гри. Об'ємна рухлива фігура-форма виконувала функцію чогось середнього між костюмом та декорацією. Танцювальник «вбудовувався» в об'єм костюма, доповнюючи своєю пластикою та тілом запропонований художником образ (Додаток Б-5). Ці костюми вимагали особливого способу існування всередині

них, особливої гри. Зовнішні обмеження спричиняли пластичну мову, і цей спосіб гри був пов'язаний з танцем. У такий спосіб переосмислювалося саме поняття танцю. Вистава називалася «балетом» і була поставлена на спеціальну музику, написану П. Хіндемітом. Насправді вийшов «антибалет», певна форма «конструктивістського танцю». Основним виразним інструментом тут були «маски», вони настільки домінували, що тіло та рух діяли лише як їхні скульптурні оболонки [121, с. 130]. Принципи шлеммерівської «танцювальної математики» вплинули на сучасну хореографію, відбилися у вуличному брейк-дансі, елементи подібної естетики можна виявити і в сучасних шоу, на показах мод (Т. Браун, покази 2013 р. та 2020 р. [134]).

У другій постановці О. Шлеммера «Фігуративний кабінет» у сатиричному аранжуванні представлено проблему механізації та автоматизації суспільної свідомості. О. Шлеммер створив на сцені простір плоских постатей, які у світі своїх пристрастей, втрачають від надлишку почуттів голови та інші частини тіл. Вистава складається з низки фантасмагоричних перформансів. Абстрактний чорний простір сцени нагадував мисливський тир, а гротескні персонажі вистави – мішені. Усім цим світом керує майстер, взятий із «Пісочної людини» Е. Гофмана, який створив ідеальний механізм – ляльку Олімпію. Це єдиний персонаж, якого грає живий актор. Майстер створює світ досконалих механізмів з регулюючими почуття барометрами на тілі, сам приходить від цього світу в жах і накладає на себе руки, потрапляючи в колишній, недосконалий, але живий світ. О. Шлеммер так описував цю постановку: «...наполовину тир – наполовину метафізикум, абстрактум. Суміш, тобто розмаїття відтінків сенсу і безглуздя, наведених у систему за допомогою кольору, форми, природи та мистецтва» [205, с. 285].

У третій постановці О. Шлеммера «Танці Баугаузу» стало очевидним, як він працював з актором, створюючи унікальну систему взаємодії людини та простору. Його теоретична основа включала курси авторських тренінгів, що демонстрували основні принципи впливу простору на актора через різноманітні рухи, танці та ігри. У цій постановці О. Шлеммер не тільки створював

композицію рухів актора, а й активно експериментував з простором, використовуючи геометричні елементи, такі як лінії, хрести та кола на сцені. Це стало підсумком серії експериментів, що продовжувалися протягом його творчого шляху, і дало змогу побудувати систему, яка значно вплинула на розвиток сценографії в театральному мистецтві. Підсумком цих досліджень стала розробка принципу «театральної математики» – нового методу конструювання ігрового простору сцени, який згодом став важливим елементом сучасної сценографії. О. Шлеммер визначав, що важливим є не тільки те, як актор «конструює» простір за допомогою своїх рухів, а й те, як простір, відповідно, впливає на внутрішній стан актора, його емоційну динаміку [214]. Це взаємодія між тілом актора і простором, за О. Шлеммером, є основою драматургії сценічного простору.

О. Шлеммер запропонував дві основні схеми взаємодії людини та середовища: перша з них припускає, що простір постає як об'єктивна реальність, де актора «атакують» силові лінії, що розкреслюють сцену; друга схема – це абстрактне середовище, яке формується під впливом людини, де сила та імпульс виходять від актора, змінюючи саму структуру простору [214]. Ці ідеї стали основою не тільки для подальших експериментів у театральній практиці, а й для сучасного дизайну сценічного простору. Таким чином, відкриття О. Шлеммера мали універсальне значення для розвитку сцени як мистецької форми. Його дослідження взаємодії людини та простору, концепція «театральної математики» значно змінили уявлення про театральну сцену як простір, який не лише містить акторів, а й активно взаємодіє з ними. Ці теоретичні принципи мають прямий вплив на сучасний сценічний дизайн, особливо у таких формах, як театралізовані концерти та шоу, де важливу роль відіграє саме створення емоційної та естетичної атмосфери через просторові рішення.

Формування семіотики у сценічному дизайні театралізованих концертів на європейському просторі є результатом складної еволюції філософської, мистецтвознавчої та дизайнерської думки. Термін «семіотика», що походить від грецького «*semion*» (символ, ознака), поступово трансформувався з медичного

контексту діагностики до фундаментальної науки про знакові системи, яка, починаючи з Дж. Локка [68], почала осмислювати символи як інструменти пізнання та комунікації. Це заклало методологічне підґрунтя для розгляду сценічного дизайну не лише як технічної чи естетичної практики, а як: потужного комунікативного інструменту, що формує культурні значення та зворотний зв'язок з глядачем. Розвиток семіотики у ХХ столітті дав змогу вибудувати комплексний підхід до аналізу сценічного дизайну як системи знаків, символів та метафор, що активно взаємодіють з аудиторією та набувають різноманітних значень у різних контекстах.

Одну з провідних ролей у розумінні просторової семіотики та її впливу на сценічний дизайн відіграли ідеї німецького художника, хореографа та теоретика О. Шлеммера. Його концепції, викладені у працях, зокрема в «Людина і мистецький простір», стали наріжним каменем для переосмислення взаємодії актора (людини) та сценічного середовища. О. Шлеммер відійшов від традиційного сприйняття сцени як пасивної площини для дії, натомість представивши її як динамічний, математично обґрунтований простір, що активно виливає на рух та сприйняття. Він розглядав простір не просто як тло, а як активного «партнера» актора, чії геометричні параметри та символічні лінії впливають на формування тілесності, композиції та візуальних значень. Запроваджені ним схеми взаємодії – простір як об'єктивна реальність, що «атакує» актора силовими лініями, та абстрактне середовище, що формується під впливом людського імпульсу, – стали фундаментальними для розуміння того, як дизайн може бути не просто ілюстрацією, а самостійним джерелом сенсів. Інновації О. Шлеммера мали універсальне значення для розвитку сцени як мистецької форми, особливо у контексті формування семіотики сценічного дизайну театралізованих концертів. Його дослідження взаємодії людини та простору, а також концепція «театральної математики», значно змінили уявлення про театральну сцену як простір, який не лише вміщує акторів, а й активно взаємодіє з ними, впливаючи на їхні рухи, емоції та, зрештою, на сприйняття глядачів. Ці теоретичні принципи мають прямий імпліцитний вплив

на сучасний сценічний дизайн, особливо у таких гібридних формах, як театралізовані концерти та шоу, де першочергову роль відіграє саме створення багатопланової емоційної та естетичної атмосфери через цілеспрямовані просторові рішення. Методи О. Шлеммера є актуальними для конструювання не лише фізичного простору, а й для визначення глибших смислів, що закладаються у взаємодії людини і простору, що дає змогу краще зрозуміти процеси візуальної комунікації на сцені та транслювати складні повідомлення через естетичні та функціональні елементи дизайну.

Таким чином, семіотика сценічного дизайну є невід'ємною складовою сучасних театралізованих концертів, даючи змогу розглядати їх як багаторівневі текстові структури, що відкриті для інтерпретацій та взаємодії з глядачем. Взаємодія знаків і символів у сценічному дизайні таких концертів створює нові можливості для дослідження меж між технологією, мистецтвом і сприйняттям, розширюючи горизонти того, як музика та візуальні межі можуть взаємодіяти в рамках єдиного аудіовізуального простору. У сучасних умовах синкретичності мистецтв, що обумовлюють появу нових різновидів концертних виступів, які поєднують у собі різноманітні жанри та елементи (музично-літературні вечори, лекції-концерти, виступи з елементами хореографії та театралізації за допомогою інтерактивних технологій і візуальних ефектів), сценографія отримує нові можливості для свого розвитку, інтегруючи інноваційні підходи та технології для створення унікальних художніх образів, формування глибокого емоційного відгуку у глядачів.

## **2.2. Семіозис сценічного дизайну театралізованих концертів**

Для драматургії театралізованих концертів концепція знакового характеру мистецтва надзвичайно актуальна. Поетичне, документальне і філософське звучання нових театралізованих форм естрадного мистецтва вимагає від режисера знання закономірностей використання алегоричних засобів та їх відмінності один від одного. При цьому провідними виразними засобами, що створюють особливу мову театралізації, постають символ, метафора, алегорія, за

допомогою яких режисер створює в масових уявленнях повноцінний і багатогранний світ естетичних цінностей [58, с. 22–24].

Символ в перекладі з грецького означає «знак», причому знак, зрозумілий тільки певній групі осіб (наприклад, знак риби у перших християн слугував своєрідним паролем в умовах переслідування християн язичниками). Так в процесі спільної діяльності і спілкування певних груп людей або цілих спільнот вироблялися умовні знаки, за якими стояли предмети, думки чи інформація. Тільки розуміючи смисловий зміст знака, ми можемо відчувати емоційний вплив. Найрізноманітніші значення знаків-символів не заучуються, а закріплюються в безлічі асоціацій у процесі життєвої та художньої практики.

Деякі художники намагалися теоретично обґрунтувати не смисловий, а чисто асоціативний зв'язок знака з глядацьким сприйняттям. Так, Й. Гете стверджував, що бачить в червоному кольорі благородство і серйозність, в жовтому – веселе і ніжне збудження, в блакитному сум [158]. Пізнання завжди опосередковується тим, що Ч. Пірс називає інтерпретантою. Інтерпретанта є явищем-посередником, що виконує функцію інтерпретації. Вона є тим явищем, що зіставляє портрет з особою, яку він зображує, слово – з предметом, що ним позначається. Інтерпретанта – це розуміння, яке ми маємо, сприймаючи знак, розуміння зв'язку означника з означуваним. Інтерпретанта дає можливість краще розуміти знак, вона функціонує як перекладач [190]. Важливість інтерпретанти полягає у тому, що вона дає змогу подолати дуалізм, властивий розумінню знаку в новочасній філософії. Значенням було дуальне відношення між знаком і об'єктом, для Ч. Пірса ж знак має значення лише зазнаючи інтерпретації. Інтерпретанта є основним компонентом знака. Вона встановлює, в якому відношенні щось заміщує щось інше. Інтерпретанта – це ідеальний компонент знака. Оскільки в будь-якому матеріальному об'єкті є матеріальний і ідеальний компонент знака, а сприйняття його залежить від людини, яка вбудовує кожне нове сприйняття об'єкта в контекст вже наявного у нього і таким чином постійно поповнюється знання. Знаком є думка, що відображає ситуації і об'єкти. А оскільки сутністю людини є здатність мислити, то людина – це теж знак.

«Людина-знак отримує інформацію і починає означати більше, ніж означала раніше» [190].

Процес, у якому дещо функціонує як знак Ч. Морріс називав семіозисом. Цей процес містить у собі три фактори: те, що постає як знак, те що вказує на знак та вплив у силу якого відповідна річ виявляється для інтерпретатора знаком. Ці три компоненти семіоза Ч. Морріс називає: знаковим засобом (або знаконосієм), десигнатом та інтерпретатом, у якості четвертого фактору може бути впроваджено інтерпретатор [182]. Отже, властивості знаку інтерпретатора або інтепретанта – це реляційні властивості, здобуті об'єктами у функціональному процесі семіозису.

На думку В. Паркера, метою дизайну є «злиття візуального ефекту та основного задуму п'єси в єдину драматичну імпресію» [188]. Зазвичай сценографію розуміють як «сукупність засобів художнього оформлення вистави або сценічної постановки», «новаторські прийоми, розроблені художниками театру в ХХ ст.», «художнє оформлення вистави». О. Попова надає таке визначення: «Результат семіологічної концепції постановки [88] у контексті її процесуальності полягає у формуванні живописно-пластичного образу, що реалізується в часопросторовому континуумі вистави через трансформацію сценографічного середовища, а також динамічні зміни світлових і кольорових акцентів. Цей образ розвивається паралельно з еволюцією танцювально-пластичних форм, що органічно узгоджуються із змінами у часі та просторі постановки» [90, с. 129]. Цей підхід показує, що сценографію варто розуміти не лише як художнє оформлення, а як сукупність засобів і перспектив, які забезпечують інтерактивність у просторі, безпосередню взаємодію між глядачем, актором і візуальною формою вистави.

Отже, виходячи з теоретичних положень семіотики Ч. Пірса та Ч. Морріса, сценічний дизайн може розглядатися як комплексний процес семіозису, в межах якого візуальні елементи трансформуються у знакові структури. Цей метод дає змогу аналізувати конкретні концертні практики крізь призму взаємодії знака, інтерпретатора та змісту. Семіотичні принципи в сценічному дизайні

театралізованих концертів допомагають створити цілісну семіотичну модель, що передає задум та повідомлення виступу. Основними семіотичними стратегіями, які використовуються у сценічному дизайні театралізованих концертів, є використання символів, кольорів, форм і структур, сценографічних елементів. Зокрема, символи в сценічному дизайні сприяють передачі концепції та емоційного змісту виступу (до прикладу, національний символ вказує на певну культурну ідентичність або історичний контекст) [97]. Кольори мають семіотичні значення і можуть викликати найрізноманітніші емоції та асоціації у глядачів, а тому можуть використовуватись для створення атмосфери, підкреслення настрою виступу або передачі певних концепційних ідей. Форми та структури в сценічному дизайні можуть мати своє семіотичне значення (наприклад, використання геометричних форм може вказувати на сучасність та інноваційність, тоді як органічні форми можуть створювати враження природності та емоційності) [31, с. 126]. Сценографічні елементи, такі як декорації, реквізит, костюми та освітлення, також мають своє семіотичне значення, доповнюючи загальний образ виступу та допомагаючи передати конкретні повідомлення або створити певну атмосферу [41, с. 175]. Таким чином, семіотика у сценічному дизайні театралізованих концертів впливає на сприйняття глядачів, розширюючи інтерпретаційні можливості та емоційний досвід. Використання символів, знаків та семіотичних стратегій допомагає створити глибокий зв'язок між артистами та аудиторією, передати повідомлення та стимулювати емоційну відповідь.

Сценічний дизайн, який вдало використовує семіотичні принципи, здатний створити образи та символи, які запам'ятовуються та сприяють глибокому розумінню інтенцій виступу та сприйняттю музики. Відповідно підібраний кольоровий спектр, форми, використання реквізиту, костюмів та освітлення можуть викликати різні емоції, підсилювати смислові акценти виступу та формувати глибокі асоціації у глядачів [41]. Семіотичний дизайн також допомагає створити єдиний художній образ, який відображає концепцію виступу та ідеї, що стоять за ним. Він сприяє створенню цілісності та сполученості всіх

елементів виступу, включаючи музичні композиції, вокал, хореографію та візуальний аспект. Змістовно використані семіотичні стратегії підсилюють враження від виступу та допомагають глядачам глибше зануритися в музичний світ. Як вид мистецтва, сценічний дизайн посідає центральне місце у театральній практиці XX – початку XXI століть. В англomовному культурному просторі термін «stage design» охоплює створення цілісного комунікативного середовища вистави, незалежно від використаних виразних засобів чи стилістичних напрямів. До цієї категорії також належать синонімічні поняття – «set design», «scenic design», «scenography» [138]. В українській науково-мистецькій традиції поняття «сценічний дизайн» як позначення театрального декораційного мистецтва вживалося не часто. Це зумовлено, зокрема, історико-термінологічними обставинами, адже у сфері театральної діяльності раніше не використовувався термін «дизайн», а натомість поширеними були такі визначення, як «театральное-декораційное мистецтво» або «декоративно-художне оформлення вистави» [120].

Сучасне розуміння ролі фахівця зі сценічного дизайну передбачає формування та реалізацію візуальної концепції вистави, а також конструювання сценічного простору, що максимально посилює емоційний вплив на глядача через застосування різноманітних візуальних елементів та художніх засобів, що належать до багатьох видів пластичних мистецтв [90; 113]. Особливістю сценічного дизайну є його художня спрямованість, що відрізняє цю сферу від інших напрямів дизайну. Дизайнер працює з умовним сценічним середовищем, яке функціонує як знакова система, при цьому він створює предметно-просторову композицію, спираючись на розуміння соціокультурного контексту, зокрема особливостей міського, громадського, професійного та побутового середовища, в якому живе людина. Під час розробки візуального образу дизайнер звертає увагу на індивідуальні риси персонажа, його соціальну належність, що істотно впливає на архітектоніку композиції і змістове наповнення сценічного простору. У результаті театральні декорації, створені

дизайнером, спрямовані на підтримку загальних художніх завдань постановки, забезпечуючи максимальну відповідність її ідеям і художнім цінностям.

Унікальна сторінка в історії світових практик зі сценічного дизайну пов'язана з концертною творчістю легендарного британського рок-музиканта Девіда Бові. Саме Д. Бові, на думку багатьох дослідників, заклав основу для театралізованих концертів артистів наступних поколінь, а дизайн декорацій, інтеграція музики та театрального мистецтва, зокрема в таких шоу, як «Diamond Dogs Tour» (1974) (макет великого «Голодного міста», умовна назва антиутопічного міського ландшафту, частини сценографії – візуально багатой та алюзійної сценічної конструкції розробленої Дж. Фішером і М. Равітцем (Додаток Б–14), «Serious Moonlight» (1983) (Додаток Б–14.1) та «Glass Spider Tour» (1987) (Додаток Б–15) стали джерелом натхнення для шоу інших відомих поп-виконавців. При ньому сценічний дизайн гастролей «Glass Spider Tour» був названий одним із найкращих в історії. Обмірковуючи, яким саме буде це турне, Д. Бові ставив перед собою чітку мету повернутися до театральності, подібної до гастролей «Diamond Dogs Tour» [136].

Результатом тісної співпраці Д. Бові з художником, автором концепції сценографії як тримірного живопису Марком Равіцом, експертом з освітлення Атленом Brentоном та режисером відео Крістін Стренд стало створення одного з найтехнологічніше оснащених на той час сценічне оформлених концертів. Так, гастрольні декорації для «Glass Spider Tour», описані як «найбільші в історії» (на той момент) [136], були спроектовані у вигляді гігантського «скляного» павука, використовувалися багаторівневі залізні конструкції, які були залучені танцюристами і самим Д. Бові. На пісні «Time» («Час») артист з'являється над сценою на острівці у величезних крилах, що розкриваються під час пісні, а пізніше на тросах зривається над землею; також були задіяні екрани на яких під час пісень програвався відповідний відеоряд (Додаток Б–15). До речі, розмір «скляного» павука складав 60 футів (18,3 м) у висоту та 64 фути (19,5 м) у ширину. Конструкція містила гігантські опори (ноги) з вакуумних термоелектронних ламп загальною довжиною 20 000 футів (6096 м), що

освітлювалися зсередини та змінювали колір [187; 201]. Для переміщення одного комплекту знадобилося 43 вантажівки, а його вага оцінювалася в 360 тон. Відеоекрани розміром 16 x 20 футів (4,9 м x 6 м) транслювали відео та проєктували шоу для тих глядачів, які були далеко від сцени. До речі, це був найперший виступ, в якому використовувалася технологія безпроводних мікрофонів, за допомогою якої співак міг більш вільно пересуватися сценою та взаємодіяти з балетом та музикантами. Завдяки цьому декорації включали високі 3-поверхові пересувні ліси, на які Д. Бові та його танцюристи час від часу переміщалися під час шоу. Д. Бові інтерпретував сценічні декорації туру як метафору життя, описуючи їх як «певну подобу корабля, що являє собою своєрідну подорож зі всіма атрибутами лазінням і мотузками. Нижня кругла частина сцени схожа на Цирк Вогнів, тож це й справді подорож – від народження і через усе життя» [201]. Таким чином, у дизайні «Glass Spider Tour» знаковими виступають не лише елементи декорацій, а й сам рух артиста, який інтерпретується як метафора екзистенційного переходу. Семіозис тут ґрунтується на взаємодії між простором, технологією та глядацьким сприйняттям.

Сценографічні рішення концертів Д. Бові значно вплинули на розвиток сценічного дизайну театралізованих концертів у цілому, задавши нові стандарти візуальної та технологічної інноваційності. Його підхід до створення простору як метафори подорожі, використання пересувних конструкцій, інтеграція технологій бездротового зв'язку та багатошарових відеоінсталяцій стали джерелом натхнення для багатьох видатних музикантів і художників сцени. Цей вплив можна простежити у творчості таких зірок поп-музики та експериментального мистецтва, як Енді Ворхол, Лі Рід, The Rolling Stones, Елтон Джон, Іггі Поп, Твіггі, Рьохей Сакамото, Марк Болан та інші. Великі музичні фестивалі, такі як «Roskilde» (Данія), «Glastonbury» (Великобританія) і «Sziget» (Угорщина), активно включили подібні технологічні елементи у свої сцени. Важливу роль у цьому процесі відігравали творчі лабораторії, де художники, режисери та дизайнери експериментували з новими формами

сценічного мистецтва. Однією з таких лабораторій керував і сам Д. Бові, що сприяло появі численних інноваційних ідей, які суттєво розширили межі можливого у сценічному дизайні театралізованих концертів. Завдяки творчим експериментам Д. Бові, концерти стали поєднувати елементи театру, перформансу, технологій та образотворчого мистецтва. Це сприяло розвитку нового жанру – театралізованого концерту, що стало характерною рисою європейських музичних подій у 1990-х і 2000-х роках.

Еволюційний розвиток сценографічних практик, започаткованих у 1980–1990-х роках, поступово привів до формування сучасних концепцій сценічного дизайну, орієнтованих на взаємодію технологій, простору й емоційної виразності. На початку XXI століття ці тенденції набули нової динаміки, особливо в умовах масштабних відкритих концертів, які вимагають адаптації художнього задуму до специфіки середовища. Сценічний дизайн сучасного театралізованого концерту має низку специфічних рис, що визначаються виробничими особливостями організації заходу та технічними можливостями простору проведення. Концертні або театральні зали, які традиційно слугують місцем для реалізації таких культурних подій, істотно відрізняються за технічними параметрами від відкритих просторів – стадіонів, міських парків чи інших майданчиків для масових урочистостей. Якщо архітектурний простір стадіону характеризується тривимірністю з круговою орієнтацією глядацької аудиторії, що забезпечує огляд події з усіх боків, то простір концертної або театральної зали за своєю сутністю двовимірний, з однією домінуючою точкою спостереження, обумовленою взаємним розташуванням сцени і глядацьких місць. Отже, побудова сценічного дизайну для театралізованого концерту здійснюється з урахуванням цих принципових характеристик просторової організації, що зумовлюють специфіку візуального сприйняття та функціональні вимоги до композиційних рішень [71].

Показовим прикладом адаптації сценографії до специфіки відкритого середовища стала серія концертів Адель у Мюнхені у 2024 році, для яких було спеціально збудовано тимчасову архітектурну структуру – «Adele Arena».

Незважаючи на просторову відкритість стадіонного формату, сценографам компанії Stufish Entertainment Architects вдалося створити ефект занурення та камерності завдяки масштабному вигнутому LED-екрану довжиною 220 метрів, що зафіксувався як світовий рекорд серед тимчасових відкритих екранів. Такий підхід дав змогу трансформувати типову для стадіонів об'ємність у спрямовану, емоційно забарвлену просторову конструкцію, здатну підтримувати єдність між виконавцем і багатотисячною аудиторією (Додаток Б–20). Важливою особливістю стало активне залучення самої Адель до розробки сценічної концепції, що дало змогу реалізувати не лише технологічно інноваційне, а й художньо цілісне рішення, спрямоване на підсилення емоційного впливу.

Подібні підходи до організації простору можна простежити й в інших масштабних проєктах нерезиденційного характеру. Зокрема, сценічний дизайн туру Бейонсе «Renaissance World Tour» (2023) також був розрахований на стадіонний формат і включав складну багаторівневу платформу з елементами роботизованої механіки та динамічного освітлення, що дало можливість змінювати конфігурацію простору в реальному часі (Додаток Б–21). Тут знову ж таки застосовується принцип поєднання масштабності з персоніфікованою естетикою – простір трансформується у візуально-пластичну структуру, що водночас виконує функцію декорації, екрана та засобу комунікації. Таким чином, сучасний досвід масштабних театралізованих концертів за межами України демонструє переорієнтацію сценографічної практики з класичної фронтальної моделі на інтерактивну просторову організацію, де гнучкість технічних рішень поєднується з художньою концептуальністю, а відкритий простір стає повноцінним інструментом драматургії. У таких проєктах сценічний дизайн постає не лише як технічна система організації простору, а як синтетична форма художнього висловлювання, що об'єднує елементи сценічного мистецтва, архітектури, світлового та медіа дизайну, просторової композиції, а також візуальної семантики. Як слушно підкреслює К. Юдова-Романова, творча діяльність сучасного сценічного дизайнера поєднує у собі як мистецьку, так і дизайнерську сфери. Відображення у сценічному дизайні багатогранних

концепції сучасного мистецтва, його формально-виразних засобів та образно-сміслових характеристик свідчить про те, що він є складним синтетичним феноменом, в якому реалізуються провідні тенденції художньої культури [122, с. 228].

Показовим прикладом такого підходу стала сценографія туру англійського співака Гаррі Стайлза «Love On Tour» (2021–2023), під час якого сценічна конструкція була виконана у вигляді мінімалістичної платформи, розміщеної по центру арени, що дало змогу забезпечити круговий огляд і водночас зберегти естетику камерного спілкування (Додаток Б–21). Просторове рішення поєднувало принципи архітектурної геометрії, кінетики, кольорової модульності та інтерактивного світла. Кожен концерт будувався як візуально цілісний арт-об'єкт, що апелював до ідей інклюзивності, тілесності й емоційної відкритості, актуальних у сучасному мистецькому дискурсі. Такий дизайн не лише виконував функцію естетичного обрамлення події, а й ставав засобом передачі смислів, інтегрованих у загальну ідею концертного наративу.

Отже, сценічний дизайнер формує на сценічній платформі знаково-комунікативний простір, враховуючи історико-стилістичні особливості та спираючись на ключові принципи, засоби і методи композиційного конструювання. Простір сцени в сучасному театралізованому концерті виконує функцію не лише декорації, а й повноцінного середовища дії – ситуаційного простору, що фіксує емоційний стан, акцентує внутрішній розвиток подій або, навпаки, вступає в контрапункт до драматургії. Один із характерних методів – навмисне перебільшення або редукція візуальних властивостей об'єктів, які набувають не буквального, а образно-асоціативного значення. Навіть гіперреалістична сцена може бути художнім засобом вираження ідеї, а не прагненням до ілюзорної правдоподібності.

У зв'язку з цим, оформлення театралізованого концерту дедалі частіше передбачає інтерпретацію простору як знакової системи, де кожен елемент підпорядкований загальній концепції та стильовій цілісності. Художник змушений працювати із середовищем сценічної трансформації – як інтер'єрної,

так і екстер'єрної, – що має відповісти на запит сучасної культури до новизни, мобільності, візуальної виразності та технологічної динаміки. М. Максимів влучно наголошує, що «сучасний сценічний дизайн твориться не за старими шаблонами, а тут і зараз», із залученням не лише нових технічних рішень, а й нових моделей уявлення про простір і взаємодію з глядачем [69]. Зокрема, одним з найбільш характерних принципів стає відмова від лінійної локалізації дії: сценографія часто набуває рис абстрактного середовища, позбавленого географічної або часової конкретики, натомість стилістична визначеність може бути задана лише деталями – предметами побуту, пластикою костюмів, об'ємами архітектурних форм.

Цей підхід особливо виразно простежується в інтернаціональному концертному середовищі. Наприклад, японський феномен Хацуне Міку (Hatsune Miku) ілюструє зміщення акценту з фізичної присутності артиста на створення емоційно та візуально виразного цифрового аватара. У такому випадку сценічний простір постає як носій нових типів комунікації, зокрема – цифрової ідентичності, що зливається з театралізованим дійством. Голографічне зображення, візуальні пласти прозорих екранів і лазерної проєкції формують естетику позатілесного мистецтва, де сценографія перетворюється на проєкційне середовище для штучно створеної постаті (Додаток Б–23).

Інший вражаючий приклад – інсталяційний концерт «Цифрова Бйорк» («Bjork Digital») у рамках фестивалю «Vivid Sydney» (Австралія, 2016), де традиційна сцена поступається місцем VR-простору, а досвід глядача стає індивідуальним, персоніфікованим шляхом. Дизайн концертного середовища не лише втрачає ознаки фізичного простору, а й набуває суто ментального, психоемоційного виміру, демонструючи цілковиту деструкцію класичної театральної моделі (Додаток Б–24).

Символічна архітектоніка стає також одним із центральних засобів сучасної сценічної візуалізації. У турі «Акт III: М.О.Т.Т.Е» (2017) корейського артиста G-Dragon, розробленому британською сценографкою Ес Девлін (Es Devlin), сценічний простір трансформується в рухому інсталяцію у формі

куба, що змінює конфігурацію протягом виступу (Додаток Б–25). Такий прийом не тільки виконує функцію динамізації зорової площини, а й слугує візуальною метафорою «внутрішнього простору» артиста, що є прикладом впровадження семіотичного принципу в композиційну логіку простору.

Ще радикальнішим випадком просторового моделювання в межах театралізованого концерту є проєкт «ABBA Voyage» – інноваційне сценічне дійство, що цілком імітує концерт без фізичної присутності виконавців. Презентований у 2022 році в спеціально збудованій ABBA Arena у Лондоні, цей проєкт був реалізований шведським гуртом ABBA у співпраці зі студією Industrial Light & Magic (ILM), заснованою Джорджем Лукасом (США). Основою шоу є голографічні аватари – так звані «ABBA-tars», які було створено за допомогою технології motion capture, де учасники гурту, вже у поважному віці, виконували всі пісні у студійному просторі, а згодом їхні рухи й міміка були перенесені на цифрові моделі їх самих у молодому віці (Додаток Б–26). Унікальність цього проєкту полягає у повній інтеграції цифрового образу з живим музичним супроводом: на сцені одночасно працюють і віртуальні аватари, і справжній гурт музикантів, що виконують партії в реальному часі. Таким чином, сценічний простір постає гібридом реального й симульованого, де матеріальна сцена та фізична присутність музикантів лише підсилюють ілюзію, а не слугують місцем розгортання традиційної драматичної дії. Саме тут просторовий дизайн виконує провідну ідеологічну функцію – підтримку віри у правдоподібність вигаданого, що виводить концепт театралізованого концерту на новий рівень синтезу технології, дизайну й емоційного досвіду (Додаток Б–26). Такий підхід дає змогу дослідникам сценографії осмислювати сценічний простір не лише як платформу для взаємодії актора й глядача, а як інструмент медіації між реальним і віртуальним, що змінює саму суть присутності у мистецтві живої дії. У цьому прикладі сценічний дизайн функціонує як система симулякрів, у межах якої знаковість досягається шляхом розщеплення на реальне й віртуальне. Семіозис набуває особливої інтенсивності через накладення фізичного та цифрового шару.

Водночас, театралізований концерт може звертатися і до архаїчних, обрядових форм. Наприклад, у «Yeezus Tour» Каньє Веста (США, 2013) сценографія, авторами якої є Ес Девлін і Віллі Вільямс, перетворюється на драматургічний фактор. Центральна сцена у вигляді гори не тільки змінює свій вигляд, а й структурує хід виступу як ритуал очищення та самоідентифікації. Дизайн, який поєднує елементи християнської іконографії, античної міфології та футуристичної естетики, створює простір архетипного сприйняття, активуючи колективну уяву глядача (Додаток Б–27).

Нарешті, сучасний сценічний дизайн не уникає звернення до граничної виразності. Так, тур «Rammstein Stadium Tour» (2019–2024) демонструє архітектонічну гіперболізацію: гігантські конструкції, вертикальні вежі з піротехнічними установками, динамічні платформи перетворюють сцену на візуальну метафору урбаністичного тоталітаризму, що балансує між іронією та екзистенцією (автори сценографії – Ес Девлін, Флоріан Відер і Патрік Вудроффе). Тут предметно-просторове середовище не просто ілюструє концепт, а транслює емоційно-сміслову енергію через візуальне перевантаження (Додаток Б–24). Сучасний глядач, сформований у контексті насиченої візуальної культури, дедалі частіше очікує від видовища не лише інформаційного або естетичного сигналу, а повноцінного інтегративного просторового досвіду. У відповідь на це сценографія театралізованого концерту розширює свої функції: вона не просто оформлює простір, а почасти замінює собою текст, символ, драматургію, сенс і навіть відчуття. Сценічний дизайн дедалі частіше постає як медіум переживання, що інтегрує семіотичні, емоційні та естетичні аспекти в єдине художнє ціле.

Показовим прикладом подібної інтеграції сценографії в культурний наратив є міжнародний пісенний конкурс «Євробачення» («Eurovision Song Contest»), що став однією з найпомітніших культурних подій Європи. Це не лише змагання вокалістів, а складна міжнаціональна медіаподія, яка щоразу переосмислює сценічний простір з огляду на культурну ідентичність країни-господаря. Право на проведення конкурсу надається державі, представник якої

переміг у попередньому році, що підкреслює символічну вагу події як інструмента м'якої сили та культурної дипломатії. З плином часу «Євробачення» трансформувалося з телевізійного конкурсу в масштабну мультимедійно-сценографічну подію, що охоплює етапи попередньої підготовки, репетицій, PR-кампаній та паралельно шоу. Як зазначає Т. Совгира: «Організатор «Євробачення» – ЄМС – перетворив звичайний конкурс естрадних співаків на міжнародну інтерактивну гру країн-учасниць, на масштабну мистецьку акцію, тривалістю кілька годин, днів і навіть тижнів» [104, с. 149]. З огляду на зазначене, сценічний дизайн виконує не лише візуальну, а й концептуально-репрезентативну функцію, адже саме через просторове оформлення транслюється національна ідея, дух країни та загальна естетика шоу. Важливо, щоб дизайнер зумів створити не просто сцену, а перформативний символ, який передає культурний код країни-господаря. Цікавим аспектом є гендерна стилістика сценічного простору. Як Р. Керик, «Є така особливість, що кожного року чергується чоловічий дизайн із гострими кутами і жіночий з округлими формами. Це залежить від особистості дизайнера. Є творчі спеціалісти, які можуть робити так званий холодний дизайн, а є дизайнери, які спеціалізуються на м'яких формах» [109]. Це спостереження відображає один із ключових принципів сценографічного проектування, що формується на суб'єктивному стилістичному почерку митця та гендерно-культурних архетипах. Вибір формотворчих елементів – гострих, лінійних чи плавно округлих – не лише віддзеркалює естетичні уподобання дизайнера, а й постає як комунікативний інструмент, що впливає на сприйняття простору, настрою і символіки постановки. Таким чином, персоніфікований характер візуальної мови сценічного оформлення стає засобом передачі ідейного й емоційного змісту виступу, формуючи у глядача відповідні асоціативні ряди.

Одним із провідних фахівців у цій сфері є Флоріан Відер – художник-постановник, продюсер, який неодноразово відповідав за візуальне оформлення конкурсу. Його дебют як сценографа «Євробачення» відбувся у 2011 році (м. Дюсельдорф, Німеччина), де сценічний простір арени Esprit Arena було

оформлено як масштабну круглу платформу з відеостіною за нею (Додаток Б–6). Візуальним символом конкурсу стало серце з променів у кольорах національного прапора Німеччини (Додаток Б–7). Як зазначає сам Ф. Відер, головна мета дизайну сцени – «створити відчуття щастя і захоплення у кожного, хто приєднається до "Євробачення"» [35]. 57-й щорічний пісенний конкурс «Євробачення» в 2012 році теж не відбувся без творчих умінь Ф. Відера. Цього разу у м. Баку на арені Baku Crystal Hall митець відтворив вогонь та полум'я, що здавна символізує столицю Азербайджану. Цей дизайн вирізнявся гострими кутами та безліччю подіумів. Вогняна стилізація була присутня у всьому – від світла і до строкатих вигинів сценічного майданчику (Додаток Б–8). Творці візуального дизайну разом із Флоріаном пояснили свій вибір: «З незапам'ятних часів людство об'єдналося навколо вогню, щоб спілкуватися та розповідати про історію, пісні і танці. Пісенний конкурс Євробачення – це конкурс, де люди збираються разом, щоб святкувати і спілкуватися за допомогою пісні і танцю» [67; 208]. Наступний досвід Ф. Відера у дизайні сценічного майданчика «Євробачення» був у 2015 році в Австрії. Головний символ сцени – це величезне око, яке слугувало порталом та мостом, що об'єднує артистів, членів їх делегацій та глядачів. Сцена була спроектована зі 1288 колон шириною по 44 метри. Висотою майданчик сягає близько 15 метрів і довжиною близько 22-х. Ці колони, завдяки 650-ти LED кулям будуть літати над сценою «Євробачення», створюючи захоплюючі кінетичні скульптури (Додаток Б–9). Основна мета такого незвичного оформлення – створити атмосферу справжнього свята і втілити в життя головну тему цьогорічного конкурсу – «Зведення мостів» [211].

Ще одним неймовірним доробком у портфоліо дизайнера Ф. Відера стала сцена для пісенного конкурсу «Євробачення 2017» в Україні. Унікальна за технічним рішенням сцена – «сцена-робот», що поєднувала тони інженерного обладнання, світлодіодні екрани, прожектори та інші сучасні технології. Уся конструкція функціонувала як гнучкий екран, що давав змогу створити унікальний відеодизайн для кожного номеру (Додаток Б–10). В основі креативної концепції проєкту лежав візуальний образ традиційного українського

намиста – етнокультурного символу, що також ліг в основу офіційного логотипу конкурсу. Кожна намистина у логотипі мала унікальний орнамент, що уособлював різноманітність націй, культур і творчих індивідуальностей. Таким чином, графічний образ виконував семіотичну функцію, слугуючи знаком національної ідентичності країни-господаря, її культурної самобутності та відкритості до світу (Додаток Б–11). Візуальна концепція логотипу стала показовим прикладом культурної репрезентації через засоби графічного дизайну, в якому традиційна символіка переосмислюється в глобальному комунікативному просторі. Завдяки цьому логотип виконував не лише естетичну, але й комунікативну функцію, інтегруючи локальні візуальні коди в міжнародну знакову систему.

Р. Керик запевнив, що «цього року жіночий дизайн, який огинається. Ця сцена для мене у першу чергу символізує природу, де не знайдеш правильних ліній. Ця природна фігура м'яка, немає жодного гострого кутика» [109]. Офіційний сайт конкурсу зазначив, що такий дизайн сценічного майданчика символізує Україну як центр Європи. Такий підхід до сценографічного вирішення простору демонструє тенденцію до органічного дизайну, що апелює до природних форм і біоморфної естетики. Конструкція сцени, позбавлена жорсткої геометричної структури, виконує не лише декоративну, а й символічну функцію – слугує візуальною метафорою гармонії, природності та інклюзивності. Відповідно, візуальний код сцени несе семантичне навантаження, формуючи у глядача підсвідомі асоціації з ландшафтами, природною стихією та м'якими наративами. Офіційний сайт конкурсу наголосив, що обраний сценічний дизайн також репрезентує Україну як центр Європи, актуалізуючи її культурну роль у сучасному геополітичному та мистецькому контексті. Мюнхенського дизайнера Ф. Відера для проєктування сцени «Євробачення» також запросили Нідерланди у 2020 році. Для цієї країни художник-постановник розробив дизайн в дусі типового голландського плоского ландшафту, що показує зв'язок між небом, морем і землею (Додаток Б–12). «Горизонт пов'язує ці елементи, і цей горизонт буде працювати як вікно, яке

відкриває світ «Євробачення-2020». План дизайну сцени зображує канали і мости, які з'єднують землю і воду в Нідерландах. Таким дизайном ми хочемо максимально наблизити учасників до аудиторії», – зазначив Ф. Відер [39].

Семіотичний підхід до сценографічного оформлення, який послідовно реалізує Ф. Відер у рамках пісенного конкурсу «Євробачення», полягає у візуальному репрезентуванні національної ідентичності країни-господаря. У своїх проєктах він виводить на передній план культурні, географічні та символічні елементи, що формують впізнаваний образ держави в колективній уяві міжнародної аудиторії. Такий підхід сприяє не лише художній унікальності сцени, а й поглиблює інтерпретацію сценічного простору як носія змісту. Для Ф. Відера важливою є інтеграція візуальної естетики з інноваційними технологіями та зрозумілою глядачеві візуальною мовою. Його мета – створення сценічного середовища, яке буде водночас естетично вишуканим, технічно досконалим і доступним для сприйняття широкої міжнародної публіки [39]. Підхід Флоріана Відера яскраво демонструє, що сучасна сценографія Євробачення є не просто декором, а візуальним дискурсом національної ідентичності. Кожен просторовий символ – від орнаментального намиста до геометричної метафори мосту – є частиною цілеспрямованого семіозису, що сприяє формуванню колективного культурного образу.

У сучасному соціокультурному просторі театралізовані концерти та фестивалі постають не лише як видовищні події, а й як поліфункціональні інституції, що інтегрують різні види мистецтв у єдину комунікативну систему. Вони репрезентують складну форму організації мистецького досвіду, в межах якої відбувається не лише презентація культурних досягнень, а й активне налагодження горизонтальних зв'язків між учасниками, митцями, кураторами, аудиторією та інституціями [77]. Театралізований фестиваль характеризується синтетичністю, оскільки об'єднує найрізноманітніші форми та жанри мистецького вираження: драматичне мистецтво, музику, танець, інсталяційні практики, перформанс. Однією з характерних ознак є включення до програми театралізованих концертів, які слугують як самостійна подія або як

складова ширшого фестивального концепту. У такому контексті концерт перестає бути лише музичною подією, а трансформується в просторово-часове явище з драматургією, композицією, візуальною структурою та змістовною інтенцією, що відповідає загальній ідеї фестивалю.

Фестивалі, як структурні моделі мистецького комунікування, формуються довкола ключових принципів: періодичності, тематичної цілісності, територіальної визначеності та цільової аудиторії. На відміну від традиційних репертуарних заходів, вони формують унікальний культурний простір, у якому домінує ефект тимчасової інституалізації мистецького простору з високою щільністю подій та комунікацій [61, с. 129]. Театралізований характер таких заходів забезпечує синтез візуального, аудіального та просторового впливу, який активно конструюється через засоби сценічного дизайну. Сценічний дизайн у фестивальних подіях, особливо в межах театралізованих концертів, відіграє не лише декоративну, а й комунікативну функцію. Просторові рішення, візуальна концепція, світлові схеми, взаємодія сценічного середовища з аудиторією – усе це формує специфіку рецепції фестивальної події. Сценічний простір у цьому випадку постає не як фіксована декораційна структура, а як динамічна система знаків, яка забезпечує смислову навігацію та сприяє глибшому зануренню глядача у подієвий контекст.

Особливого значення набуває проєктування візуальної концепції фестивалю, що відображається в єдиному графічному стилі, кольористиці, символічних рішеннях сценографії, уніфікації рекламної продукції та інформаційного супроводу. Таке оформлення постає не лише естетичним тлом події, але й інструментом культурного позиціонування фестивалю, формуючи його впізнаваність і символічну репрезентацію в інформаційному полі. До прикладу, «Roskilde Festival» – один із найбільших музичних та мистецьких форумів Європи, що відбувається у Данії з 1971 року, репрезентує унікальну модель просторово-візуального оформлення, яка поєднує естетичну експресію з комунікативною функцією. Його сценічний дизайн слугує не лише фізичною платформою для виступів, а й потужним семіотичним інструментом, що

транслує ціннісні орієнтири фестивалю. Символом фестивалю стала «Orange Stage» – куполоподібна сцена з характерною плавною геометрією, яка асоціюється з відкритістю, безпекою та єдністю (Додаток Б–13). Помаранчевий колір сцени перетворився на візуальний бренд, що уособлює тепло, свободу та комунікативну щирість, створюючи глибокі емоційні зв'язки з аудиторією. Форма купола й структурні арки символізують громадський простір, об'єднання аудиторії й колективну участь у події. Таке просторове рішення не лише виконує функцію покриття, а й транслує цінності спільності та безпеки [172]. Щорічне доповнення сцени інсталяційними арт-об'єктами – зокрема, з вторинних матеріалів – слугує не лише естетичним елементом, але й декларацією екологічної позиції фестивалю. Сценічний простір інтегрує відеомапінг, світлові ефекти та звук у єдину аудіовізуальну композицію, що артикулює важливі соціальні меседжі: мир, права людини, відповідальне ставлення до довкілля [172]. Таким чином, дизайн «Roskilde Festival» постає як синтез художнього вираження та культурної ідентичності, де простір стає носієм ціннісної комунікації.

Таких чином, у межах фестивального формату сценічний дизайн виконує функцію просторового моделювання події, активізуючи семіотичні механізми візуального сприйняття. Його завданням є не тільки забезпечення технічної функціональності, але й формування смислової цілісності, яка підсилює загальну концепцію театралізованої дії. Через такі інструменти, як кольорова композиція, текстури, символічне кодування образів, сценічний простір стає не просто тлом, а носієм значення. Фестивалі як сучасне мистецьке явище репрезентують багаторівневу систему комунікації, у якій театралізований концерт постає як один із жанрових модулів. Сценічний дизайн у цьому сенсі забезпечує візуальну мову фестивалю, активізує механізми взаємодії глядача з простором і смислом події, і, зрештою, перетворює фестиваль на потужний засіб художнього самовираження та міжкультурного діалогу. Сучасні театралізовані концерти демонструють широкий спектр семіотичних стратегій – від символічної архітекτονіки до віртуального перформативного аватара. Через сценічний

дизайн реалізується глибокий комунікаційний процес, у якому простір, образ, звук і світло вступають у складну взаємодію, продукуючи знакові структури культурного значення.

Як особлива царина дизайнерської діяльності, сценічний дизайн театралізованих концертів відіграє чи не найголовнішу роль у конструюванні візуально-пластичного образу будь-якої театральнo-видовищної постановки. Водночас не синтетичне явище з його формально виразовими й образно-змістовними якостями відзначається варіативним різноманіттям цікавих та незвичайних просторових рішень, втілюючи характерні культурно-художні тенденції певного часу.

### **2.3. Семантична структура та типологія символів у сценічному дизайні театралізованих концертів**

Театральне мистецтво залишається однією із найбільш вагомих сфер діяльності у сучасному суспільстві. Воно є одним із основних факторів становлення та розвитку культури. Символізм у театрі має велике значення. Символи в сценічному дизайні театралізованих концертів відіграють ключову роль у передачі художньо-образного змісту. Вони виражають певні емоції та концепції через візуальні знаки, кольори, форми та композицію. Загальні риси символів у сценічному дизайні можна окреслити через такі визначники, як семантична полісемія, універсальність, експресивність. Зокрема символи в сценічному дизайні театралізованих концертів мають багатозначну природу, оскільки їхнє тлумачення залежить від індивідуального сприйняття глядачів. Один символ може викликати різні асоціації та емоції у різних людей, розширює його потенціал для комунікації та виразності. Деякі символи в сценічному дизайні мають загальноприйнятий характер і можуть бути пізнані аудиторією незалежно від культурних та національних особливостей. Наприклад, символи світла і темряви, кругу або серця мають універсальне значення та використовуються для передачі емоцій та ідеї єдності. Символи в сценічному дизайні є потужними засобами виразності. Вони допомагають підкреслити

настрій, створити певну атмосферу та передати глибину емоцій від мистецької концепції та задуму виступу [89; 90].

Окрім спільних рис символів у сценічному дизайні театралізованих концертів, їхнє візуальне втілення та семіотичне значення можуть суттєво різнитися залежно від характеру виступу та його концепції. Основні відмінності можна окреслити через такі визначники, як контекстуальність, наявність них жанрових особливостей, індивідуальність виконавця, технічні можливості сцени та обладнання [99]. Зокрема, символи у сценічному дизайні театралізованих концертів залежать від контексту та тематики виступу. Наприклад, кольори українського та кримсько-татарського прапорів співпадають за кольорами, і тому мають бути доповнені такими символами як тризуб або вишиванка, що можуть бути використані для підкреслення національної ідентичності та культурного спадку під час виступів, присвячених українській тематиці [44]. Символи в сценічному дизайні можуть змінюватись залежно від жанру музики та стилю виступу. Наприклад, у рок-концертах можуть використовуватись символи, що асоціюються з потужними емоціями, енергією та розлюченням, тоді як у класичних концертах більший акцент може бути зроблений на символіці гармонії та елегантності. Сценічний дизайн театралізованих концертів може відображати особистість та стиль виконавця, а тому символи можуть відбиратися для підкреслення унікальності та індивідуальності артиста, його творчої концепції та виразності [99].

Символи у сценічному дизайні театралізованих концертів можуть бути обмежені технічними можливостями сцени та обладнання. Наприклад, використання складних рухомих конструкцій або великої кількості світлових ефектів може залежати від доступності технічного обладнання та просторових обмежень сцени. Таким чином, вибір символів для сценічного дизайну потребує урахування технічних обмежень та можливостей для їх реалізації.

У межах сценографічного мислення символи театралізованого концерту можуть бути класифіковані за кількома критеріями:

*1. за ступенем фіксації значення:*

- універсальні (вода, вогонь, дерево, коло);
- контекстуальні (символіка прапора чи бренду в конкретному виступі);

*2. за способом втілення:*

- статичні (декорації, костюми, об'єкти);
- динамічні (жести, рух, відеопроєкції, світло);

*3. за культурною природою:*

- архетипові (вогонь, хрест, крила);
- культурно-марковані (вишиванка, тризуб);
- авторські (метасимволи) – створені спеціально для даної постановки.

Загалом, художньо-образний зміст символів у сценічному дизайні театралізованих концертів має свої спільні риси, такі як семантична багатозначність, універсальність та експресивність. Однак, він також відрізняється залежно від контексту виступу, жанру музики, особистості виконавця та технічних можливостей. Розуміння цих відмінностей і вміння використовувати символи відповідно до концепції виступу допомагає створити вражаючий та цілісний сценічний дизайн, який сприяє глибокому сприйняттю музики та формує незабутнє враження у глядачів. Колір у сценічному дизайні виконує функцію семантичного маркера – теплі відтінки часто означають енергію, пристрасність і життєдайну силу (червоний, жовтий), тоді як холодні – асоціюються із тишею, дистанцією або трансцендентністю (блакитний, синій, чорний).

Під час постановки театралізованого дійства режисер та дизайнер у своїй роботі використовують різноманітну символіку, яка, тим чи іншим чином, розкриває сутність виступу. Вибір символів для сценічного дизайну залежить від тематики театралізованого концерту. Наприклад, для театралізованої постановки на основі давньогрецького міфу про троянського коня, дизайнер-постановник буде використовувати символи елліністичної культури, які дають можливість

глядачам зануритись у період античності. Головним символом, тут, звісно, постає троянський кінь – образ підступного подарунка від греків мешканцям Трої. Другорядними дизайнерськими символами у цій постановці є костюми древніх греків, які представлені у вигляді білосніжних тог з легкого матеріалу для звичайних жителів, або у вигляді легіонерських обладунків, в яких були актори-воїни. Антураж вистави створюють сценічні декорації та реквізит. Для вистав і театралізованих концертів у стилі античності дизайнер-постановник використовує декорації у вигляді античних колон та меблювання, а також спеціально спроектований костюм, що можуть значною мірою різнитись у головних виконавців та їх танцювального або музичного супровіду [103, с. 44].

Дизайнерський символізм у театральному мистецтві може репрезентувати у різному форматі. Це може бути культурна символіка, яка відображає особливості культури тієї чи іншої країни, у різні проміжки часу. Наприклад, американська культура XIX століття, або період вестерну, де символами постають ковбойські капелюхи, револьвери, чоботи зі шпорами, індійські національні костюми та головні убори тощо. Антуражем вистави такого формату можуть бути декорації, виконані по образу американського салуну тих часів, вулиці техаського містечка тощо [28, с. 60]. Дизайнер-постановник може також використовувати статусні символи, які характеризують той чи інший бренд або відому компанію, які можуть згадуватись в театральній постановці. Наприклад, символ «Mercedes-Benz», «Apple», «Chanel» та ін. Також у сценічному дизайні можна зустріти ексклюзивні дизайнерські символи, тобто роботи відомих митців, художників, дизайнерів, скульпторів. Наприклад, репліки робіт Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаеля, Ван Гога, Коко Шанель, Джорджіо Армани, Джанні Версаче тощо.

Нині в театральному мистецтві набув популярності етнічний дизайн, який відображає традиції та звичаї різних країн. Символами тут можуть бути, наприклад в українській культурі, вишиті рушники, вінки з квітів, національний український одяг [28, с. 60]. Дизайнер-постановник може також використовувати символи розкоші або спортивного стилю життя. Вони можуть бути представлені

у вигляді золотих прикрас, одягу оздобленого дорогоцінним камінням, дорогого посуду (предмети розкоші), або у вигляді спортивного інвентарю – м'ячі, спортивні тренажери, гири, еспандери, скакалки, гантелі тощо.

Сучасним театралізованим концертам притаманні дивовижні масштаби, широкий розмах, потужна енергетика свята. Святкова естетика театралізованого концерту виконує компенсаторну функцію, репрезентуючи ідеалізовану модель дійсності, що тимчасово протиставляється рутині повсякдення. Світлові, голографічні, піротехнічні ефекти, поліекрани, масштабні сценічні споруди, мобільні декорації, потужні звукопідсилювальні системи відіграють визначальну роль у формуванні атмосфери свята, забезпечуючи інтенсивний візуально-акустичний вплив на глядача, що в підсумку впливає на ефективність сценічного дійства. Сьогодні фахівці з технічних питань оснащення естрадного шоу стають практично рівноправними його учасниками – нарівні з артистами та режисерами постановок все частіше згадуються імена художників-постановників, майстрів світла, звукорежисерів, назви компаній-виробників апаратури тощо [93].

Серед засобів візуального оформлення та технічного оснащення, якими користуються режисери та сценографи сучасних естрадних шоу, є, звісно, не лише плоди здобутків сучасної науки. Попри стрімкий розвиток технологій, у сценічному дизайні зберігається сталість використання символів із глибоким культурним кодом, зокрема вогняних ефектів, що мають ритуальне та архетипове походження. У прадавні часи, задовго до того, як використання різноманітних вогняних ефектів перетворилося на традиційну складову театралізованих святкових розваг і видовищ, наші пращури вірили в цілющу та життєдайну силу полум'я. Вогонь відігравав виняткову роль у ритуальних церемоніях та обрядах язичників, у християнських календарно-святкових традиціях. Це і жертвний вогонь, ритуальне багаття, і факельні ритуальні процесії, запалювання свічки, розпечене вугілля, спалення опудал тощо [46, с. 242–243]. Звичайно, окрім споживацько-утилітарної, чудодійної та колективістської функцій полум'я приносило й естетичну насолоду. Раптовий і непередбачуваний характер кольористики та формотворення вогню й нині

зумовлює бажання глядачів споглядати його якомога довше, насолоджуватися різноманітними візуальними вогняними об'єктами.

За даними Лі Чаопінга, найпершим кроком до сучасних вогняних засобів конструювання та піротехнічних сумішей були вогняні тріскачки, що відлякують злих духів. Нині символ вогню відзначається багатогранністю значень і надзвичайною широтою пов'язаних з ним емоцій. Пекельний вогонь, або вогонь згарищ і блискавиць зазвичай означає страшний гнів вищих сил. Вогонь домашнього вогнища уособлює родинне тепло та затишок. Символ вогню також тісно пов'язаний із поняттями життєдайної енергії, жертвності, безсмертя, поступу, знання, істини, осяяння, таланту, розуму, геніальності, а також пристрасть кохання, потужного душевного пориву тощо [118]. Ймовірно, жоден інший сценічний засіб не забезпечує настільки динамічного виділення окремого музичного епізоду театралізованого концерту, як піротехнічний ефект. Так, протехніка широко використовується і як один із виразних засобів в дизайні сценічного простору на рок-оперетах, особливо у груп, що виконують хард-рок та хеві-метал. Так, наприкінці 70-х років минулого століття на концертах рок-гурту Kiss «100 людей займалися світлом, піротехнікою, установкою, електрикою та іншим. На відкритих стадіонних концертах піротехніка була така, що видно було салюти кілометрів за 30–40» [110].

У будь-якій піротехнічній постановці ключову роль відіграє ретельно продумана динаміка ефектів. Художник з піротехніки спільно з режисером-постановником формує детальну посекундну партитуру, у якій узгоджуються всі елементи: від темпоритму запуску до взаємодії окремих візуальних ефектів у конкретні моменти часу. Особливу увагу приділено частоті та інтенсивності змін піротехнічних візуальних картин – іноді їх кількість може сягати десяти за одну хвилину. Зрештою, багато з цих засобів сьогодні можуть бути сплетені в єдине мультимедійне шоу. Головною його особливістю є не просто набір технічних засобів, а ідейна та музична синхронізація за часом. Таке шоу заздалегідь синхронізується і записується в комп'ютер, інколи ж у декілька пов'язаних між собою комп'ютерів. У результаті дія управляється з єдиного центру та

починається простим натисканням кнопки «play». Так, на острові Мальта на святі з нагоди вступу до Євросоюзу майданчик для шоу було збудовано навколо акваторії порту, а заднім тлом цієї сцени була фортеця. Її стіни були перетворені на динамічну декорацію: вони за допомогою світлових ефектів перетворювалися на кольорові фрагменти, а слайдпроектори трансливали картини на стіни фортеці (Додаток Б–15). Все було прикрашено кольоровим феєрверком, влаштованим не тільки в повітрі, а й безпосередньо всередині фортеці.

Характерна риса сучасного сценічного дизайну вогняними засобами, як слушно зазначає К. Юдова-Романова, полягає «в органічному поєднанні найрізноманітніших мистецьких пошуків з традиційними прийомами в сучасному переосмисленні» [122, с. 228]. Відтак, застосування концертної (сценічної) піротехніки дає змогу нині створювати піротехнічні та вогняні шоу з іскристими, різноколірними димовими ефектами та ефектами полум'я. Їхній візуальний ефект зберігає естетичну привабливість та здатність до емоційного залучення аудиторії.

У сценічному дизайні театралізованих концертів важливо ретельно продумувати колірні та світлові стратегії у втіленні візуальної концепції постановки та згідно з її тематикою. Кольористична складова як системотвірний чинник внутрішнього простору театралізованого дійства безпосереднім чином пов'язаний з його змістовою основою. Під внутрішнім простором розуміємо візуально-композиційну структуру події, яка формує атмосферу через світло, колір, метафоричні об'єкти й темпоритм сценічної дії, відображаючи її емоційно-сміслову суть.

Кольористика (від лат. color – колір, барва) – це наукове знання про природу кольору, основні, складні та додаткові кольори, колірні контрасти, змішування кольорів, характеристики кольору, кольорит, колірну гармонію, колірну культуру та мову кольору. Інформативність певного кольору визначається колірним тоном, насиченістю та яскравістю [52, с. 93]. Вагоме значення в сценічному дизайні театралізованих концертів пов'язано з такою властивістю кольору, як полісемантичність, що означає здатність передавати і

брати на себе конкретні та відсторонені значення, емоційно забарвлені та духовні сенси.

Суб'єктивне сприйняття кольору, його символіка, чуттєво-моральний прояв мають важливе значення у процесі розробки сценічного дизайну театралізованих концертів. Щодо особливостей впливу кольору, розрізняють естетичні, психологічні та фізіологічні чинники, що зумовлюють символіку та семантику кольору, колірні асоціації. Символіка кольору засновується на полярності теплого і холодного кольорів. Теплий колір (червоний, помаранчевий, жовтий і білий) пов'язаний із процесами асиміляції й активності, в той час, як холодний колір (блакитний, синій, фіолетовий і чорний) пов'язаний із процесами дисиміляції та пасивності. Амбівалентним вважається зелений колір, що належить до обох груп кольорів.

Існує три символічні ряди аналогій між кольорами, нотами музичного ряду та буквами грецького алфавіту. Також деякі дослідники вбачають прихований семантичний зв'язок між такими співвідношеннями: «сім кольорів дощової веселки – сім планет – сім днів тижня – сім частин тіла – сім чеснот та сім смертних гріхів». Визначення символіки кольору також пов'язане з аналогією між інтенсивністю кольору – колірним тоном і символікою рівня. Чистота барви при цьому відповідає чистоті її символічного сенсу. Так, простий колір відповідає прямій емоції, складному кольорові відповідає складне почуття: синій – знак невинності, відданості, атрибут небесної божественності, релігійного почуття; зелений – означає симпатію, колір Венери та природи, родючості та пристосованості, а з іншого боку – колір байдужості, інертності, пригнічення, депресії, егоїзму; фіолетовий – означає аристократичність, вірність, ностальгію та пам'ять; жовтий – знак інтелекту, щирого серця та інтуїції; помаранчевий означає прагнення до самоствердження та досягнення, гордість [95, с.132].

Складні світлові сценарії театралізованого концерту, яскраве колірне вирішення, блиск металевих поверхонь та переваження геометричних форм, сині, червоні, фіолетові кольорові промені світла – все це створює фантастичне, ірреальне середовище, перетворює атмосферу інтер'єру на святкову й емоційно

активну. Насичені рожеві, помаранчеві, блакитні, пурпурові чи зелені кольори сприяють посиленню такого ефекту [95, с. 132]. Застосування того чи іншого кольору, поєднання кольорів формує захопливий настрій глядачів, головним чином визначає композиційну структуру сценічного простору.

Сценічний дизайн театралізованого концерту формує індивідуальну колірну гаму, яка є одним із ключових інструментів емоційного впливу та художньої виразності постановки. Колір у сценографії не є нейтральним – кожен домінант має власну символічну семантику, що зумовлена контекстом події, її тематикою, жанровою стилістикою й цільовим глядацьким посилом. Залежно від характеру асоціацій, викликаних святковою або меморіальною складовою театралізованого концерту, колір набуває різного смислового навантаження, стаючи частиною візуальної драматургії та естетичної композиції.

Сучасні театральні-концертні практики функціонують в умовах стрімкого розвитку технологій і високої ринкової конкуренції, що провокує кризові явища – зокрема, стандартизацію сценічного мовлення, зменшення інноваційних рішень та повторюваність візуальних рішень. У відповідь на це, сценічний дизайн постає як потенційна платформа для концептуального оновлення театралізованих шоу, здатна інтегрувати новітні технічні ресурси з авторським баченням простору, світла, кольору й композиції. Європейський авангард став тим довгоочікуваним імпульсом, який сприяв зміщенню акцентів у театральній діяльності на саму театральну дію, витісняючи домінування драматургічного тексту. Відомий режисер А. Арто пропонував концепцію радикально нового театру, заснованого на міфотворчості режисера, яка не підпорядковується контролю драматурга: «ми відкидаємо забобонну залежність театру від тексту, ми відкидаємо диктатуру письменника» [2, с. 102]. Він підкреслював, що театр має функціонувати як кодована система, подібна до мови.

Сучасний театр, як унікальна система знакових засобів, є особливо складним для структурного впорядкування через динамічний характер усіх його компонентів. Це особливо стосується новітніх жанрових форм, які виникають на перетині традиційних мистецьких практик та сучасних перформативних

експериментів. Символ, що лежить в основі невербальної театральної мови та ключових режисерських тропів, зазвичай не є статичним, що робить будь-яку його класифікацію досить умовною.

Театрознавець і автор «Словника театру» П. Паві пропонує аналізувати сценічні символи крізь призму риторичного підходу, визначаючи специфіку театральних тропів, таких як метафора, метонімія та алегорія. Він наголошує на необхідності розглядати знак у рамках системного підходу, акцентуючи увагу на взаємодії творця та глядача у формуванні динаміки знакових систем: «Для глибшого розуміння вистави доцільніше спостерігати за конвергенцією чи дивергенцією означальних систем та підкреслювати роль творця і глядача у встановленні їхньої динаміки, оскільки «жоден знак: театральної вистави не можна зрозуміти поза системою інших знаків» [85, с. 470] На практичному рівні П. Паві звертає увагу на важливе явище мобільності знаку, що проявляється як у його означальній, так і в означеній складових. Зокрема, однакове означене (наприклад, образ будинку) може набувати різних означальних форм, таких як декорація, музика, жест тощо. Водночас одне й те саме означальне здатне послідовно набувати кількох різних означених значень. Динаміку також можна простежити у постановці К. Степанкової «Схоже на щастя» [108] в Київській академічній майстерні театального мистецтва «Сузір'я», де валізи як елементи сценічної декорації набувають низки трансформованих значень протягом вистави. Саме на можливості маніпулювати знаковими кодами та вибудовувати їх у певну ієрархічну систему П. Паві акцентує особливу увагу у своїх дослідженнях.

Символ у сучасному театрі постає як своєрідна мова, потужний інструмент втілення творчої ідеї, що може бути систематизований і проаналізований за допомогою семіотичних методів. Зв'язок об'єкта з його духовним змістом варто розглядати крізь призму архетипів, які формують специфіку сприйняття глядачем сценічної дії. Варто підкреслити, що сучасні дослідження театральних знакових систем відкривають ширші горизонти для розуміння різноманітних комбінацій знаків, які важко піддаються класичній систематизації. Символ

залишається водночас структурованим у певних своїх зафіксованих формах та відкритим і невизначеним у своїй динамічній природі.

У той же час, прагнення вистави до формування семантичної структури обумовлює трансформацію психологічної концепції слова в символічний вимір, створюючи таким чином сферу вербальних символів, що взаємодіють і доповнюють візуальний контекст постановки.

Візуальні символи в театрі можна класифікувати на статичні та динамічні. Статичні символи: реалізуються через сценографічні рішення, костюми та мізансцену, зберігаючи при цьому традиційний символічний зв'язок зі своїм значенням. Саме такі символи формують у свідомості глядача систему знакових асоціацій і логічних взаємозв'язків, водночас зберігаючи певний рудиментарний зв'язок з образом. Так, наприклад, прості кольори не потребують складних знакових комбінацій: червоний колір, що традиційно вважається активним, в театральній практиці найчастіше асоціюється з пристрасстю та кров'ю, рідше – з любов'ю; жовтий стійко пов'язаний із символікою сонця; синій, як «пасивний» колір спектру, сприймається як холод, розум, бездіяльність, що вносить до сценічного простору домінанту пасивності; білий колір уособлює силу, світло та його атрибути, протиставляючись чорному, який репрезентує темряву і відсутність світла та барв [63, с. 21–22]. Динамічні символи втілюються у рухах, жестах, інтонаціях та лініях акторської поведінки, проте їх інформаційна насиченість виходить за межі суто образних зв'язків. За словами М. Крипчука, динамічні символи часто не мають рудиментарних зв'язків із конкретним образом, їх вибір є довільним і служить творчою базою режисера-постановника. У процесі символізації такими символами можуть ставати як предмети, так і дії чи жести, а також складні системи символічних зв'язків. У цьому сенсі можна припустити, що розвиток динамічних символів, здатних нести більш насичений змістовий потенціал, є визначальним для майбутнього метафізичного театру [63, с. 21].

При згадці символу слід підкреслити, що будь-яка мовна система, у тому числі й театральна, перебуває у постійному процесі еволюційних трансформацій,

що зумовлює пошук і освоєння нових форм виразності. Театр, розглянутий як синтез різних видів мистецтв, вирізняється багаточасовістю сенсів і форм, що надає театральному символу особливого значення як носію архетипових структур колективного несвідомого. Такий символ стає інструментом пізнання через виникнення асоціативних та аналогічних зв'язків у свідомості глядача.

Динаміка сценічної дії зумовлює трансформацію фіксованої структури вистави, в якій метафізичний зміст реалізується винятково через символічні форми. У цьому процесі сценічний дизайн виступає як простір візуального моделювання значень, що витікають із драматургічного тексту, але набувають нового змісту завдяки інтерпретаційній роботі режисера. Взаємозв'язок метафізики театру й символу стає основою для створення художньо-виразних рішень, де образи матеріалізуються через дизайн і взаємодію зі світлом, простором, кольором та композицією. Символічні зв'язки активізуються через кореляцію двох ключових складників – означального й означеного, що постають як візуальна форма та її концептуальне наповнення. Означене, у межах семіотичного підходу, інтерпретується як уявлення або смисловий імпульс, що виникає у свідомості реципієнта, актуалізуючи функцію символу як провідника ідеї. У такий спосіб сценографічний об'єкт переходить від предметності до символічного статусу, стаючи носієм глибинного смислу.

Широке застосування символів у театралізованих постановках відкриває можливість детального аналізу взаємозв'язку між означальним (матеріальним об'єктом) і означеним (ментальним образом об'єкта). Це сприяє виявленню структури як самого об'єкта, так і уявлення про нього, що формується у свідомості як образ, і таким чином дає можливість окреслити основи процесу символізації, а отже й природу самого символу. У межах аналізу символічних зв'язків можна виокремити чотири фундаментальні типи взаємодії між позначеним і позначенням, що проявляються на рівні способу утворених цих зв'язків: паралельно-предметний (зв'язок формується між предметами), дієво-предметний (зв'язок встановлюється між дією та предметом), предметно-дієвий або метафоричний (зв'язок охоплює послідовність предмет – дія – предмет) та

дієвий або паралельно-дієвий (зв'язок відбувається між діями). Під предметом розуміється статичний аспект об'єкта, що включає сценічний дизайн, реквізит, костюм, грим, світлові рішення, тоді як дія репрезентує динамічний прояв предмета, який виявляється у жестах, фізичних рухах та пластичних характеристиках [64, с. 102].

В цьому контексті найбільш виразною і водночас складною формою втілення символу в межах театральної постановки є робота актора у виставах Є. Гротовського. Актор у його творчості стає живим символом, який «запалюється» в ході вистави, спричиняючи у глядача глибокі і несподівані переживання. Саме дієвий зв'язок у структурі символізації є тим моментом, що породжує феномен символу як такого. Отже, символ як умовна мова театру не може бути статичним чи застарілим явищем, оскільки він живе і трансформується у процесі комунікації. Крім того, мова символів вирізняється універсальністю.

Сучасні режисери не обмежуються використанням традиційних символів, запозичених із європейської культурної спадщини, а прагнуть генерувати нові – індивідуальні символи суб'єктивного сприйняття світу, які стають складовою метасимволу. Метасимвол – це багаторівневий художній образ, що синтезує знакові, метафоричні й емоційні елементи сценографії, втілюючи не лише концепцію окремого епізоду, а й ідеологічне ядро всієї постановки. Важливо зауважити, що метафора, побудована на смислово насичених фізичних діях, постає ключовим етапом формування таких символів, які згодом набувають статусу дієвих символів. Умовний символ зберігає своє значення лише у контексті конкретної постановки й є необхідною умовою для творчого процесу конструювання метасимволу – цілісного символічного образу, що проявляється на рівні персонажа та всієї постановки загалом [63, с. 22]. Як зазначає сценограф Д. Корінс, відомий своїми роботами на Бродвеї та у шоу-індустрії: «Мета мого дизайну – візуалізувати емоційну подорож музики. Кожне сценічне рішення має підтримувати повідомлення артиста та підносити його» [173]. Показовим прикладом візуалізації концептуальної емоційної подорожі, про яку зазначає сам

Д. Корінс, є його сценографічне вирішення мюзиклу «Гамільтон» (режисер Т. Кейл, композитор Л. Міранда), прем'єра якого відбулася у 2015 році в театрі Richard Rodgers Theatre (Нью-Йорк, США). Просторова організація сцени у цій постановці демонструє здатність художника до створення гнучкого, символічно насиченого середовища, що активно взаємодіє з драматургічною структурою та музичним матеріалом вистави (Додаток Б–30). Дерев'яні конструкції, обертовий круг сцени та багаторівнева архітектоніка слугують не лише для відтворення історичного контексту, а й формують багатозначний простір, у якому відбувається трансформація часу та подій. Таким чином, сценографія Д. Корінса в «Гамільтоні» є зразком сценічного дизайну, що не лише супроводжує наратив, а й активно конструє його змістову глибину (Додаток Б–30).

Іншим показовим прикладом синтетичного мислення сценографа є оформлення Д. Корінсом простору для церемонії вручення премії «Оскар» 2022 року, яка відбулася в Dolby Theatre (Лос-Анджелес, США; продюсер У. Пекер). У цьому проєкті Д. Корінс реалізував принципи трансмедійної візуальності, де сценічне середовище водночас виконує функції вишуканої декорації, медіаплатформи й символічного тла для репрезентації глобального культурного наративу (Додаток Б–31). Характерним є поєднання класичної архітектоніки з сучасними технологічними елементами: світлодіодні екрани, динамічні світлові сценарії та просторові трансформації забезпечували гнучкість візуального ряду відповідно до змісту окремих блоків шоу. Таким чином, сценографія цієї церемонії стає не лише тлом, а й повноцінним актором події, що структурно організовує візуальну драматургію заходу (Додаток Б–31). Сценографічні рішення Д. Корінса демонструють здатність поєднувати естетичну виразність із функціональною багатшаровістю сценічного простору, в якому візуальне стає інструментом не лише емоційної комунікації, а й структурної організації концерту чи вистави. Його проєкти виявляють глибоке розуміння простору як носія смислів, здатного адаптуватися до різних медіаформатів та аудиторних очікувань.

Ідея театру як мистецтва синтезу має глибоко інтегративну природу, оскільки спонукає глядача до багатосарового сприйняття сценічної події, охоплюючи фізичний, емоційно-психологічний і ментальний рівні. У проектуванні сценічного дизайну ця триєдина модель набуває прикладного виміру: концептуальний задум вистави репрезентує ментальний пласт, візуальний образ – емоційно-психологічний, а сценічна форма – матеріальний (просторовий) рівень. Така структурна відповідність формує підстави для розгляду сценічного дизайну не лише як художньо-композиційного рішення, а як інструменту моделювання складних когнітивних і афективних процесів у сприйнятті театралізованого дійства. Водночас символ, що виникає у творчому процесі постановки, проявляється в усіх трьох вимірах як результат дієвого зв'язку між об'єктом і художнім образом. У структурі символу зазвичай взаємодіють знак, метафора та образ, що дає можливість виокремити три можливі аспекти театрального символу: символ-знак, символ-метафора і символ-образ. Слід зазначити, що кожен із них аспектів може одночасно виявлятися у фізичному, психічному та ментальному вимірах, при цьому для кожного характерна власна домінанта, що відіграє визначальну роль. Також варто підкреслити, що перехід між поняттями знаку і символу часто відбувається непомітно, що обґрунтовує необхідність розглядати їхню складну структуру через категорію символ-знак [63, с. 21].

Символ-метафора постає як корелятивний тип зв'язку, орієнтований на суб'єктивне сприйняття глядача. Поняття метафори можна розглядати як ключову тему, ідею чи образ, які формуються в процесі сценічної постановки за участю актора та сценографа і є тісно пов'язаними із загальним образом вистави [85, с. 111]. Театральна символізація, незважаючи на свою метафоричну природу, передбачає наявність первинної візуальної форми – об'єкта, який, звертаючись до уяви аудиторії, у певний момент вистави набуває функції символу. У такому разі назва твору, сюжетна лінія, діалог чи сценічні обставини співвідносяться з іншим смисловим рівнем, посилюючи первинне значення. Як ілюстрація, у моновиставі «Голос тихої безодні» Запорізького академічного

театру молоді (реж. О. Плохоткіна) [78] образ простої селянки, що ділиться особистою історією втрати родини, наповнює речі сценічного простору символічним змістом. Візуальною метафорою слугують двері, від яких ніби розходяться промені, представлені дошками, що при динамічному освітленні асоціюються із сонячним сяйвом. Особливо варто підкреслити, що в цьому випадку театральна метафорика формує свій власний текст, який є багатшим і глибшим за літературний первінь [85, с. 385]. Героїня використовує предмети, такі як стіл і стілець, які набувають символічного значення – вони трансформуються в край прірви, з якої персонаж намагається злетіти. Сценічний простір зберігає умовність, проте розташування стільців навколо столу утворює символічне коло, що втілює єдність сімейного кола. Окремий акцент робиться на крильцях, які, здавалося б, відчуває героїня за плечима – цей образ стає ключовою метафорою вистави.

Варто зазначити, що одна з найбільш ефективних стратегій формування символічних зв'язків полягає у багаторазовому використанні одного й того самого об'єкта у різних контекстуальних поєднаннях. При цьому слід звернути увагу на те, що деякі елементи символізації не потребують від аудиторії високого рівня інтелектуального осмислення, а лише ґрунтуються на простому зіставленні образів, які виникають у глядацькій уяві. Об'єкт символізації може репрезентувати як персонаж, пластичний образ, так і предмет, який на початковому етапі вистави не викликає у глядача жодних конкретних асоціацій. Реалізація символу відбувається в сфері вистави за безпосередньої участі фізичних дій акторів, що пов'язані з об'єктом символізації [63, с. 20–21].

Саме характер фізичних дій викликає у глядачів асоціативний зв'язок об'єкта з іншим об'єктом, що виникає протягом вистави. Цей зв'язок сприймається як метафоричний принцип, у результаті якого відбувається накладання абстрактного поняття на об'єкт, який візуально сприймається на сцені. Саме з моменту виникнення цього зв'язку об'єкт набуває символічного значення. Символічні дії здатні відтворити будь-який універсальний процес, який глядач намагатиметься для себе розгадати. Відповіддю постане образ, який

поступово народжується у свідомості глядача, об'єднуючи весь процес та пов'язаний з ним образ-об'єкт. У цьому процесі створюється метасимвол, як синтез творчих процесів, властивих такому образу [63, с. 23–24].

Серед актуальних викликів сценографії театралізованих концертів фахівці виокремлюють ризик візуальної стандартизації, орієнтацію на технічний ефект на шкоду концептуальному змісту. Це зумовлює потребу у формуванні критичного бачення ролі сценічного символу як носія художньої ідеї, а не декоративного елемента. В умовах надвиробництва контенту сценографічне рішення має демонструвати узгодженість зі змістовою основою дійства, репрезентуючи авторську позицію, а не лише інструментальні прийоми.

Організація та режисура сучасних театралізованих концертів, що традиційно належать до видовищної та святкової культури, наразі супроводжуються низкою проблем, які чинять неоднозначний, а часом і негативний вплив на глядацьку аудиторію. Однією з ключових проблем є недостатня увага до художньо-естетичної складової театралізованих концертних програм. Часто у процесі постановки акцент зміщується на використання поверхневих, формально ефектних, але малозмістовних виразних засобів, що не відповідають високим мистецьким критеріям. Унаслідок цього перевага надається реалізації переважно рекреаційної, розважальної, компенсаторної функцій мистецтва, тоді як такі сутнісні функції, як когнітивна, виховна, креативна, художньо-естетична та духовна – залишаються поза увагою.

Подібна тенденція призводить до формування у глядача пасивного споживацького ставлення до мистецтва: замість інтелектуального залучення, емоційного збагачення та духовного самовдосконалення, домінує запит на прості, розважальні формати. Такі програми часто ґрунтуються на сюжетах, що не вимагають осмислення, позбавлені глибини, орієнтовані на масову аудиторію та споживчу культуру, візуально привабливі, але змістовно спрощені. У результаті, театралізований концерт втрачає свою потенційну виховну, просвітницьку та формотворчу функції, перетворюючись на засіб миттєвого

емоційного задоволення, що, натомість, може сприяти культурній інерції, а не творчому зростанню глядача [86, с. 376].

Однією з актуальних проблем у процесі постановки сучасних театралізованих концертів є формальний підхід з боку режисерів і художників-сценографів, який часто виявляється в поверхневому, тенденційному трактуванні сценічного простору. Зокрема, відсутність необхідних професійних компетенцій для роботи в умовах відкритих або нестандартних локацій спричиняє механічне перенесення принципів оформлення драматичної сцени на структуру театралізованого концерту. Такий підхід призводить до втрати специфіки жанру, стираючи межу між драматичною постановкою й видовищною концертною формою, яка вимагає принципово інших художніх рішень.

Варто наголосити, що театралізований концерт – це форма сценічного мистецтва, орієнтована на масштабну візуалізацію та активне сприйняття, де виразність формується не деталлю, а цілісною композицією великої пластичної дії. Його художня мова має бути візуально переконливою, виразною та стилістично єдиною. Проте на практиці часто фіксується відсутність смислової та стилістичної узгодженості, коли сценографічне рішення сформована на еkleктичному поєднанні елементів, що не підкріплені єдиною художньою концепцією. Така ситуація є свідченням недостатнього художнього смаку та бракованого відбору образно-пластичних засобів [1, с. 172]. Саме тому осмислення сценічного простору як семіотичної системи з акцентом на метафору і символ як базові конструктивні одиниці набуває визначального значення для формування інтелектуального й художньо переконливого сценічного висловлювання. Театралізований концерт потребує не просто декоративного оформлення, а створення умов для виникнення емоційно насиченої, змістовно глибокої атмосфери, здатної резонувати зі свідомістю глядача. Художник-сценограф повинен володіти знаннями про закони алегоричного моделювання, аби візуально передати складні емоційно-сміслові конструкції, трансформуючи абстрактні ідеї у зрозумілі та естетично цінні образи.

Лише за умов вивіреного поєднання символічних форм, здатних комунікувати з глядачем на глибинному асоціативному рівні, театралізоване дійство набуває справжньої художньої ваги. Саме в цьому криється шлях до оновлення сценічної мови сучасного концертного мистецтва та його виходу за межі суто розважальної функції – у простір духовного впливу та естетичного просвітництва. Особливо показовим прикладом такого підходу є театралізований концерт «Птах із шовковою казкою», який проходив у Ризькому кафедральному соборі в 2013 році і був присвячений латиському письменнику Оярсу Вацієтісу [203]. У цьому випадку сценографія, розроблена Дідзісом Яунземсом, не була звичайною декорацією сцени. Вона стала інструментом, що дав змогу створювати глибокі відчуття контексту, що взаємодіяли з концептуальним змістом концерту (Додаток Б–17). Сім рухомих сценографічних стін змінювали атмосферу виступу, відповідно до емоційних і культурних акцентів. Спочатку, коли всі стіни були закриті, на них проєктувалися розмиті зображення вулиць та дерев'яної архітектури, які відображали атмосферу Пардаугави – місця, де пройшло життя письменника. Замкнутість простору надавала глядачам відчуття інтимності та глибокого занурення в контекст, а коли стіни розсуваються, відкриваються краєвиди на парк Аркадіяс і ринкову площу Агенскална, що гармонійно доповнювало загальний художній сценарій концерту [203]. Такий підхід забезпечив можливість не лише створити атмосферу, що відображає культурний контекст, а й активізувати візуальний досвід глядачів, залучаючи їх до кожної деталі події.

Слід наголосити, що багатозначність символів формується через широку мережу асоціацій, які виникають у процесі життєвого досвіду та художньої практики. Деякі сценографи-дизайнери зосереджують увагу не на прямому смисловому, а радше на асоціативному зв'язку між символом і сприйняттям глядача, пропонуючи теоретичні підходи саме цього типу взаємодії. У процесі художнього оформлення театралізованих концертів символи можуть бути представлені явно, але їх глибинне прочитання відбувається поступово впродовж усього перебігу концертної програми. Найбільш виразний вплив таких

символів спостерігається, коли відповідний епізод постає у другорядній, допоміжній ролі.

Так, сценографія концертного туру *Multitude Tour* (2022) бельгійського артиста Стромає (справжнє ім'я – Поль ван Хавер), вибудовувалась як багаторівнева система, де центральними елементами є трансформовані світлові панелі, мінімалістичні геометричні структури та рухомі платформи (Додаток Б–18). Це був масштабний концертний тур Стромає Європою, США та Північною Америкою – з 22 лютого 2022 до 10 червня 2023, що відзначався візуальною інноваційністю, зокрема завдяки сценографії з 10 рухомими LED-екранами на роботизованих руках. Зокрема, на початку концерту символічно з'являється «коробка» – на перший погляд це просто елемент декору, але в подальшому вона трансформується у сцену, клітку, вітар або навіть робочий стіл – щоразу підкреслюючи зміну емоційного контексту композиції. Цей предмет не має фіксованого смислового значення, однак через асоціативне поле – офісна рутинна, ізоляція, контроль – створює у глядача впізнавані емоційні реакції, що поглиблюють сприйняття пісень на соціальну тематику (Додаток Б–18). Такі художні рішення не лише підкреслюють тексти композицій, а й створюють другу сценічну лінію – метафоричну, де символи розкриваються повільно, через контраст або повторення. Таким чином, сценографія концерту набуває рис театралізованої вистави, де кожен елемент має потенціал до багаторазового переозначення.

Одним з показових прикладів використання дизайну та символізму є виступ американської співачки Бейонсе в 2018 році на фестивалі *Coachella*, одному з найвідоміших музичних та культурних фестивалів у світі, який проводиться щорічно в пустелі Індіо, штат Каліфорнія, США. Коачелла є одним із найбільших і найвпливовіших музичних заходів, який збирає мільйони відвідувачів з усього світу [212]. Сценічне оформлення було глибоко пов'язане з історією афроамериканської культури, зокрема, з традиціями чорних коледжів та університетів США (Додаток Б–19). Маршируючі оркестри та степ-команди стали потужними символами афроамериканської спадщини, стійкості та

гордості, що були безпосередньо пов'язані з ідентичністю виконавці та культурною темою концерту. Використання цих елементів на сцені не лише візуалізувало, але й підсилювало повідомлення перформансу, перетворюючи його на культурне висловлювання, яке резонувало з багатим контекстом музики та костюмів. Семіотика цього виступу розширювалася за межі лише візуального оформлення, охоплюючи всі елементи концерту як єдиний наратив про гордість, ідентичність та можливості. Всі ці елементи дизайну не були просто прикрасою сцени, вони мали глибоке семіотичне значення. Використання таких знаків дало змогу Бейонсе виразити через сценографію своє ставлення до історії афроамериканського народу та його боротьби за права, а також підкреслити важливість їхнього культурного внеску в сучасне суспільство. Це створювало потужний, глибокий культурний наратив, що резонував не лише з американською аудиторією, але і з глядачами по всьому світу.

У протилежному контексті, тур Біллі Айліш «Where Do We Go?» демонструє інший тип дизайну, де сценографія та світлові ефекти служать для створення внутрішнього світу, що відображає тривогу та інтимність, властиві її музиці [133]. Тут дизайн сцени був використаний не тільки для візуального оформлення виступу, а й для підсилення психологічного та емоційного контексту музики артистки (Додаток Б–29). Величезний проєкційний екран, на якому демонструватися моторошні, схожі на сновидіння візуальні образи, а також нахилене ліжко, що символізувало емоційну та психологічну нестабільність, створювали певну атмосферу тривоги, страху і підсвідомих переживань. Все це було тісно пов'язане з музикою Біллі Айліш, яка часто порушує теми депресії, ізоляції та саморозуміння. У цьому випадку сценографія стала не просто тлом для виступу, а активним учасником візуального та емоційного наративу, що дало можливість глибше поринути в атмосферу, яку створювала сама артистка (Додаток Б–29). Такий підхід до сценографії використовує простір і символи для передавання складних емоційних станів та психологічних переживань, що відображають внутрішній світ виконавиці.

Одним із найбільш вражаючих прикладів використання символічного сценічного дизайну є тур Тревіса Скотта «Astroworld» [213]. У рамках цього проекту сцена була оформлена як парк розваг з величезним надувним астронавтом та американськими гірками (Додаток Б–32). Цей образ мав багатозначне значення. З одного боку, це був символ ескапізму, пошуку відчуттів, що виходять за межі повсякденного досвіду. З іншого боку, не було своєрідне вираження слави і успіху альбому, що став мегахітом. Сцена, яка візуально нагадувала парк розваг, стала ідеальним втіленням атмосфери фантастичних, вищих за життя переживань, і символізувала подорож артиста через етапи його злетів і падінь, пов'язаних із досягненням глобальної популярності. Присутність таких символічних елементів, як астронавт, асоціюється з науково-фантастичними ідеями, а гірки нагадують про те, як у житті, особливо в шоу-бізнесі, постійно чергуються високі підйоми та драматичні падіння.

Символи тісно пов'язані з метафорою, що є цінним виразним засобом емоційно-художнього впливу на глядача та створюється за допомогою особливої мови театралізації. Побудова будь-яких метафор ґрунтується на принципі порівняння певного об'єкта з іншим об'єктом, засновуючись на більш загальній їх ознаці. Метафори розраховуються на глядацьке сприйняття небуквальне, вимагаючи при цьому вміння розуміти та відчувати образно-емоційні ефекти, які створюються метафорами, бачити їхній другий план, що містить певне приховане порівняння. Неодноразово несподіванка та новизна досить глибоких за змістом метафор ставали на заваді їх правильного прочитання, через що відбувалося духовне збіднення пересічного глядача [112, с. 120]. Художник-сценограф і режисер вдаються до прийому метафори саме для підкреслення особливостей порівняння зображуваного об'єкта, та приховування його прямого значення. Цей алегоричний процес покликаний залучити до праці увагу та думку глядачів. Метафори вимагають від глядачів духовних зусиль, які самі собою благотворні. До прикладу, благодійний концерт в Тернопільському національному медичному університеті імені І. Я. Горбачевського на підтримку

онкохворих дітей, розпочався з театралізованої замальовки: онкохворий хлопчик пише лист Богу про те, що життя є найбільшим даром для кожної живої істоти. На сцені після цього з'являється імпровізоване дерево життя, до якого кожен з учасників концертного дійства прикріплює зелений листочок. Це виконувало роль своєрідної метафори про те, що кожен з наших вчинків, кожне добре слово – живильна сила, що допомагає в одужанні іншим людям [3].

Діапазон застосування метафор у театралізованих концертних програмах досить великий: від зовнішнього оформлення до образного звучання всієї концертної програми. Саме метафори можуть надавати реальним фактам емоційно-художнього звучання й осмислення. Способи творення образів за допомогою метафор в театральній-декораційному оформленні театралізованого концерту найрізноманітніші: ідея може виражатися через деталі, планування, оформлення, конструкцію, світло, візуальні ефекти, їхнє гармонійне поєднання.

Такі метафори, як правило, багатозначні: один і той самий образ може одночасно втілювати кілька рівнів інтерпретації. Хрестоматійним прикладом є символ «стіни», що постає у різних версіях проєкту «The Wall» Роджера Вотерса. У концерті групи Pink Floyd «The Wall – Live in Berlin» [200] бетонна стіна у сценографії візуально втілює розділення – політичне, соціальне, ментальне – між людьми, зокрема альянсу на Берлінський мур. У той же час, у сольному турі Вотерса «The Wall Live» (2010-2013) [200], цей самий образ набуває ще більш універсального символічного виміру – як метафора емоційної, духовної чи ідеологічної ізоляції, яку необхідно подолати заради людського єднання. Таким чином, сценічна «стіна» постає не лише матеріальною декорацією, а й складною художньою конструкцією, що активує процес інтерпретації та емоційної взаємодії з глядачем.

Таким чином, використання символів та метафор у просторовому вирішенні сцени концертного дійства надає поетичного осмислення реального життєвого матеріалу та на цій основі створює образно-метафоричний лад масової театралізованої дії. Важлива умова успішного використання символів та метафор – наявність їхнього нерозривного зв'язку з життєвим досвідом

глядацької аудиторії. Крім того, часто повторювані символи, і такі що відзначаються зайвою доступністю, втрачають емоційність, перетворюючись на штамп. Створення та використання в сценографії театралізованого концерту нових символів і метафор є відкриттям раніше невідомих зв'язків між поняттям та предметом, що сприятиме інтенсивному вдосконаленню масового видовищного мистецтва як культурно-естетичної складової святкової культури.

### **Висновки до розділу**

Сценічний дизайн театралізованого концерту постає як комунікативна система, що реалізує знакову природу візуального мистецтва через гнучку взаємодію простору, образу та глядацької рецепції. Сценічний дизайн виконує не лише художні, а й комунікативні функції: транслює ідеї, формує емоційне поле, впливає на конструювання ідентичностей.

Із розвитком перформативного мислення змінюється сама логіка сценічного висловлювання: сценографія перестає бути лише обрамленням дійства, а перетворюється на дієвий механізм створення смислів. Простір, освітлення, об'єкти оформлення, мультимедійні елементи набувають ознак знаків, які вступають у складну систему відносин з текстом, музикою та рухом.

Особливе значення в театралізованому концерті має символ як візуальна одиниця, що репрезентує культурні архетипи, колективну пам'ять, суспільні ідеї чи особистісні переживання. Визначальною рисою сценічного символу є його полісемійність: один візуальний образ може бути водночас метафорою, алегорією й емоційним тригером. Усе це зумовлює потребу в чутливому підході до семантики сценографічних рішень.

Колір, світло, форма об'єктів і навіть матеріали, з яких вони виготовлені, мають здатність трансформувати значення залежно від контексту дійства. У театралізованих концертах ці засоби функціонують як візуальні коди, що впливають на глядача не лише емоційно, а й концептуально, структуруючи художній простір як відкриту систему інтерпретацій.

У процесі історичного розвитку змінюється не тільки візуальна мова концертних шоу, а й сам підхід до ролі сценографії. Від видовищності до концептуальної насиченості, від декоративної функції до носія ідеологічного чи культурного меседжу – сценічний дизайн набуває стратегічного значення у формуванні змісту події. Особливе значення така трансформація має для вираження національної ідентичності, де символи стають засобами колективного переживання.

Візуально-семіотична структура сценічного дизайну часто ґрунтується на повторюваних елементах: колі, дзеркалі, тінях, обрядах, натяках на архаїчні символи. Їхня типологія охоплює культурні, природні, тілесні, технологічні та емоційні символи. Відкритість їх до інтерпретації та здатність до мультисемантичного прочитання надає сценографії працювати з глядачем на глибинному рівні асоціацій і відчуттів.

У театралізованому концерті символ не є лише маркером значення – він набуває функції структурування дійства, фокусування уваги, трансляції естетичних і соціальних сенсів. Через синтез знака, образу й емоції відбувається формування сценічного висловлювання, яке сприймається як цілісна візуально-комунікативна система.

У сучасному театралізованому концерті семіотика сценічного простору нерозривно пов'язана з досвідом глядача. Завдяки залученню сенсорних, емоційних і тілесних практик, візуальна мова перетворюється на простір взаємодії. Особливої ролі набувають символи, що створюють ефект співпричетності – від національних образів до особистих спогадів глядача. Такі елементи не лише підсилюють естетичне сприйняття, а й моделюють смислову ситуацію, в якій глядач стає активним інтерпретатором. У межах концертного простору відбувається постійна комунікація між знаками, аудиторією та подієвим нарративом, що формує гнучке середовище для значеннєвого обміну. Багатозначність символів визначає їхню провідну роль у сценічному дизайні сучасного театралізованого концерту.

### РОЗДІЛ 3

## СЕМОТИЧНІ СИСТЕМИ У ДИЗАЙНІ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ КОНЦЕРТІВ В УКРАЇНІ (КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ)

### 3.1. Становлення сценічного дизайну на межі кінця ХХ – початку ХХІ ст. в контексті мистецьких практик

На межі ХХ–ХХІ століть сценічний дизайн набув статусу самостійного та концептуально важливого елемента концертної події, що визначає її естетику, драматургію та емоційний вплив. Впродовж цього періоду концертна форма зазнала значних трансформацій, поступово інтегруючи нові елементи та утворюючи нові моделі публічної презентації. Еволюційні зміни у музиці та сценічних мистецтвах зумовлювалися глибокими соціальними, політичними та культурними трансформаціями в Європі. Сценічне мистецтво перестало обмежуватися лише віртуозним виконанням музичних творів та набуло розмаїття у вигляді драматичних сцен, гумористичних оповідань, циркових вистав, пародійних сцен та інших жанрів, що ставали важливими об'єктами публічної презентації на сценах концертних залів і театральних майданчиків [123, с. 74]. Таким чином, концерт як мистецька форма трансформувалася в синтетичну подію, що поєднувала різні види мистецтва, зокрема музику, театральне мистецтво, живопис, хореографію та інші елементи. Важливість сценічного простору як носія смислу підкреслює Т. Ковзан, який розглядає театральну виставу як сукупність взаємодіючих знаків. За його підходом, кожен візуальний елемент – включно з мізансценою, декораціями, костюмами й освітленням – функціонує як знак, здатний викликати культурно обумовлені інтерпретації у свідомості глядача [174].

Становлення театралізованого тематичного концерту як самостійного синтетичного жанру в Україні стало можливим завдяки діяльності видатних українських митців кінця ХІХ століття, таких як І. Карпенко-Карий,

М. Кропивницький, М. Садовський, М. Саксаганський та інші. Їхні спроби синтезувати в одній театральній постановці різні види мистецтва – драму, музику, хореографію, живопис та літературні форми – відкрили нові можливості для сцени та дали потужний імпульс до розвитку театралізованого концерту. Вони активно інтегрували ці елементи, створюючи театралізовані концерти, що стали важливою частиною національного культурного контексту. Поява таких постановок сприяла розвитку синтетичного театру, де кожен елемент сценічної композиції взаємодіяв з іншими, утворюючи єдину композиційну цілісність, що максимально підсилювала емоційне сприйняття публікою.

Особлива увага при цьому приділялася взаємодії між актором та простором сцени. Театралізовані концерти почали використовувати більш складні декорації, які відображали як естетичні, так і соціально-культурні тенденції того часу. Режисери прагнули досягти органічної єдності між актором, простором та глядачем, створюючи інтерактивні сцени, де кожен елемент став важливою частиною загальної композиції. Театралізований концерт став не лише сценічним виступом, а й художнім експериментом, що ставив перед собою завдання максимально гармонійно поєднати всі складові мистецтва в одному дійстві.

Наприклад, оперу «Запорожець за Дунаєм» (1863) С. Гулака-Артемівського часто виконували як концертно-театралізований жанр: під час дійства використовували живі хори, оркестр, декорації, а також інтермедії з діалогами, комічними сценами і танцями (Додаток Б–33). Так, у популярних постановках кінця ХІХ – початку ХХ століття (включаючи варіанти зі звучанням у концертних залах) інтегрували молитвенні хорові вставки, комічні діалоги козаків і танцювальні епізоди, що створювали синтетичний ефект між театром і музичним концертом [40]. Особливої виразності надавали сценічному дійству знакові елементи, де використовували глісандо, колекційний костюм, інтонаційні формули музики, хореографічні патерни – що в семіотичному аспекті слугували маркерами національної ідентичності та культурної пам'яті [40, с. 287]. Таким чином, «Запорожець за Дунаєм» функціонував як

ранній театр-концерт, в якому кожен елемент мистецтва – музика, драматургія, хореографія, сценічний простір – був органічно поєднаний у синтетичну форму (Додаток Б–33.1; Б–33.5). У семіотичному аспекті сценічне оформлення подібних вистав функціонує як знакова система, в якій візуальні (костюм, світло, предмет), акустичні (мелодика, інтонація, хорові форми) та тілесні (хореографія, мізансцена) елементи виконують роль знаків, що позначають не лише естетичні якості твору, а й культурні архетипи. Так, використання козацьких строїв, хореографічних патернів чи молитовних інтонацій виконує функцію символічного маркера етнокультурної пам'яті, що закорінена у колективній свідомості глядача.

У процесі свого розвитку та ствердження як самостійного жанру сценічного мистецтва театралізований концерт продовжував трансформуватися, доповнюючи свої форми новими сучасними засобами виразності. Сценічний дизайн став важливим компонентом цієї трансформації, оскільки з часом він набув нового значення як активний учасник процесу створення театралізованого спектаклю. На сцені виникали нові типи декорацій, використовувалися інноваційні матеріали та технології, що забезпечували раніше недосяжний рівень виразності. Зокрема, у постановці «Джиммі Гіггінс» (1923, Київ, театр «Березіль», режисер Лесь Курбас) використовували екран, що спускається, на який транслювали кінокадри – справжній спецефект для тих часів (Додаток Б–34). Геометрична конструкція сцени – пандуси, конуси, різко спрямоване світло – створювала динамічний пластичний простір, який реагував на музику, рух акторів і кінопроекцію [23; 80].

Такий поєднання жанрів у виставі «Джиммі Гіггінс» – між сутністю концерту, театру й кіно – демонструвало перші кроки технологічного театралізованого концерту ХХ століття, де сценічний простір ставав активним учасником дії. Наведений приклад ілюструє, як театралізований концерт ХХ століття поступово включав нові технології, сценографічні форми та мультимедійні матеріали [23; 80], формуючи синтетичну сценічну практику, яка включала музику, пластичний простір і технологію. Таким чином,

театралізований концерт, як жанр, не лише синтезував різні види мистецтва, а й інтегрував нові форми технологічних та художніх підходів, що, безумовно, вплинуло на розвиток сценічного дизайну та візуальних практик того часу.

Показовим прикладом, що ілюструє зазначені тенденції, є концертна вистава, присвячена творчості Миколи Лисенка, що відбулася 26 лютого 1928 року в Полтаві в приміщенні Музичного технікуму за участі Полтавської окружної капели під орудою Ф. Попадича. Захід був структурований у три відділи: перший – хорові твори та фрагменти з опер композитора («Оживуть степ і озера», сцена з опери «Різдвяна ніч», «Тарас Бульба», «Утоплена», «Енеїда»); другий – виконання опери «Ноктюрни»; третій – розділ народних пісень [66, с. 74–75]. Ця подія демонструє ранні форми театралізації концерту, які поєднували жанрові межі академічного та народного мистецтва, хорового й оперного виконання, а також інтегрували принципи сценічної побудови, властиві драматичному театру. Структура програми, розділена на три тематично різні частини, відображала ідею сценічного наративу – від академічного через оперне до народного пласту – і створювала умовно драматургічну лінію, у якій кожен блок виконував свою семантичну функцію. Хорові модулі, хори – носії символічних смислів української національної традиції, а народний розділ – маркер етнокультурної ідентичності. Присутність театралізованих елементів – зміна виконавських груп, змістовне чергування відділів, акцент на жанрову контрастність – демонструвала тенденції до синтезу концертної, оперної та театральних форм, використання засобів сценічної драматургії як основи концертної форми. Це створювало умови для сприйняття концерту не лише як сукупності номерів, а як цілісного сценічного висловлення з внутрішньою структурною логікою. Таким чином, вже в 1920-х роках українська концертна практика безпосередньо впливала на розвиток сценічного дизайну як засобу візуалізації ідейно-художніх концепцій події та на формування театралізованого концерту як цілісного семіотичного тексту.

Окремим прикладом ранньої синтезації концертної, театральної та візуально-екранної практики є фільм-концерт «Концерт майстрів українського

мистецтва» (реж. Борис Барнет, 1952). Цей формат репрезентує своєрідний мультимедійний гібрид, у межах якого симфонічна музика, хорові фрагменти, оперні сцени та хореографічні номери були об'єднані кінематографічними засобами в єдине аудіовізуальне ціле (Додаток Б–35). Застосування студійної зйомки, сценічної постановки номерів та монтажу стало підґрунтям для реалізації візуально-семіотичної моделі концертного дійства, в якій знакові системи музики, хореографії, образного ряду та кіномови перебували у постійній взаємодії [34, с. 64]. Формат фільму-концерту не лише розширив межі концертної презентації за рахунок візуалізації виконавського процесу, а й заклав підґрунтя для подальшого використання кіно- і телетехнологій у театралізованих формах концертної діяльності. В контексті семіотики сценічного дизайну цей приклад є важливим, оскільки ілюструє ранні спроби перенесення жанру концертного дійства у площину екранізованого простору, де кожен компонент – від світлового рішення до ракурсу камери – виконував знакову функцію у формуванні загального смислового поля вистави. Така форма екранізованого концерту створює складну поліекранну семіотичну структуру, де візуальні компоненти (монтаж, ракурси, композиція кадру) співвідносяться із музичними творами як метонімії або ікони. Відповідно до класифікації Ч. Пірса, такі знаки можуть бути одночасно індексальними (спрямованими на виконавця) та символічними (репрезентуючи ідеологічний або наративний рівень дії) [191]. Через це простір фільму-концерту набуває семіотичної багатшаровості, де зміст твору конструюється через взаємодію аудіо-, візуального та кіномовного коду. Як зазначає Д. Дзюба, саме через подібні трансформації у форматах телевізійної музичної продукції в Україні середини ХХ століття утверджувалася практика використання сценографічних прийомів як частини семіотичного конструкту культурного повідомлення [34, с. 64].

Упродовж ХХ століття театралізований концерт пройшов складну еволюцію, поступово перетворюючись із синкретичних виступів у повноцінний сценічний жанр. Визначальну роль у формуванні візуально-сценічної мови театралізованих концертів в Україні другої половини ХХ століття відіграла

інституціоналізація концертної діяльності, зокрема створення у 1959 році Українського гастрольно-концертного об'єднання «Укрконцерт» [34]. Ця структура стала основним координатором гастрольної діяльності естрадних, філармонійних і театральних колективів як у межах УРСР, так і за її межами. Масштабність організаційної роботи «Укрконцерту» – понад 70 тисяч концертів щорічно – сприяла не лише популяризації українського мистецтва, а й стандартизації сценічного оформлення, що формувало уніфіковані моделі візуальної репрезентації мистецьких подій. У межах діяльності об'єднання реалізовувалися ювілейні концерти, фестивалі, огляди, конкурси, театралізовані програми, в яких особлива увага приділялася поєднанню академічної музики та класичного балету з популярними естрадними жанрами. Така багатожанровість зумовила розвиток семіотичних кодів сценографії, орієнтованих як на високі мистецькі стандарти, так і на доступність для широких аудиторій, у тому числі у сільській місцевості, де щороку охоплювалося до 5–6 мільйонів слухачів [34]. Таким чином, «Укрконцерт» не лише виконував функцію організатора, але й став майданчиком формування національного стилю концертної візуальності, в якому втілювалися семіотичні механізми репрезентації ідеологем, культурних кодів і художніх наративів радянського періоду.

Інноваційним прикладом синтезу музичного виконавства та аналітичного наративу в межах української концертної практики другої половини ХХ століття були лекції-концерти, що регулярно проводилися в Колонній залі імені Миколи Лисенка в Києві у 1970–1980-х роках. Цей формат поєднував академічне музичне виконання (від класичного до сучасного репертуару) з науковим супроводом – лекціями музикознавців, композиторів або виконавців. Лекційна частина зазвичай передувала виконанню творів або інтегрувалася між музичними фрагментами, формуючи єдину драматургію події [66]. Подібні заходи були складовою частиною культурного життя Києва 1970–1980-х років, зокрема в рамках програм Київської філармонії, Товариства «Знання» та Союзу композиторів УРСР. З позиції семіотичного аналізу, такий тип події формував двокомпонентну знакову систему, в якій музичний твір виконував функцію

художнього знака, а наукове коментування – вербального мета-тексту. Сценічний простір при цьому набував функції освітньо-комунікативного поля, де сценографічні елементи (розміщення виконавців, освітлення, візуальні засоби) підпорядковувалися не лише естетичній, а й пізнавальній функції, посилюючи логіку смислових акцентів лекційного матеріалу. Таким чином, концертний простір трансформувалася в інтерактивну освітню модель, в якій відбувалася семіотична взаємодія між глядачем, звуком, словом і просторовим середовищем [66].

Показовим прикладом розвитку концертної театралізованої форми в Україні в другій половині ХХ століття стала діяльність Заслуженого академічного Буковинського ансамблю пісні і танцю імені А. Кушніренка. Упродовж 1968–1972 років колектив реалізував низку програм, що поєднували музично-хореографічну традицію з елементами обрядового театру. Зокрема, у концертній постановці «Буковинські самоцвіти» (1971) було використано структурні принципи обрядово-фольклорної дії, яка містила вокальні, інструментальні та хореографічні номери, доповнені сценічно організованими костюмами, традиційними атрибутами й просторовим оформленням, характерним для локальної буковинської культури. У межах семіотичного аналізу така форма репрезентує собою мультимодальний сценічний текст, у якому поєднуються різні типи знаків: акустичні (народна пісня, хоровий спів), кінетичні (хореографія), візуальні (етнографічні костюми, декоративне середовище) та ритуально-сміслові (обрядові сцени, діалогічні фрагменти). Кожен із цих елементів виконує символічну функцію, втілюючи відповідні культурні коди. Зокрема, сценічні костюми та декорації функціонують як візуальні символи етнічної приналежності, хореографічні композиції – як втілення локальних тілесних практик, а поєднання обрядових фрагментів із живим музичним супроводом активізує культурну пам'ять глядача. У такий спосіб концертна дія перетворюється на семіотичну систему, в якій слухове, візуальне, тілесне та вербальне функціонують у взаємозалежності, формуючи

цілісний комунікативний меседж – культурно маркований, ідентифікаційно значущий і художньо виразний [42; 56].

З кінця 1980-х і 1990-х років, з розпадом СРСР та приходом постмодернізму, український театралізований концерт почав шукати нові виражальні засоби, звільняючись від ідеологічного тиску. Композитори та режисери почали створювати проєкти, де музика поєднувалася з нелінійними сюжетами, перформансами, відеоінсталяціями, що відображало реакцію на постмодернізм та естетику абсурду у ширшому контексті. Одним із провідних діячів, що активно формували нову естетику театралізованого концерту в Україні цього періоду, був режисер-постановник С. Проскурня. Він експериментував із формою концерту, перетворюючи його на цілісну мистецьку подію, яка часто включала елементи перформансу та нетрадиційне використання простору, а його роботи чітко відображали прагнення до свободи художнього вираження та поступовий відхід від радянських мистецьких штампів. Показовим прикладом такого підходу є його проєкт «Сад божественних пісень» за Г. Сковородою, реалізований на межі 1980-х – 1990-х років. Хоча цей проєкт міг виходити за рамки суто концертного формату, він майстерно поєднував музику, поезію та глибокий філософський контекст у театралізованій формі, прагнучи знайти нові смисли через переосмислення класичної української спадщини. Це був показовий приклад пошуку нових виражальних засобів та звільнення від ідеологічного тиску, характерного для попередньої епохи. Окрім того, С. Проскурня був режисером ранніх масштабних концертів та фестивалів незалежної України, де елементи сценографії, світла, а іноді й відео, інтегрувалися для створення єдиного художнього образу. Ці постановки стали першими кроками до формування формату гранд-шоу та шоу-програм у новій українській концертній практиці, що прагнули вразити глядача масштабом та видовищністю, переосмислюючи функцію сцени та її взаємодію з аудиторією [50].

Паралельно з роботою окремих режисерів, значну роль у розвитку театралізованого концерту зіграли фестивалі сучасної музики, які з кінця 1980-х

років почали відходити від жорстких радянських канонів, надаючи широкий простір для художніх експериментів. Серед таких подій особливо вирізняється фестиваль «Червона Рута», заснований у 1989 році (Додаток Б–36) [65]. Хоча спочатку він був переважно конкурсом молодих виконавців української сучасної музики, його пізніші етапи та, особливо, фінальні гала-концерти (впродовж 1990-х років) почали активно включати елементи шоу, масштабні сценографічні рішення та динамічні світлові ефекти. Це було справжнім новаторством для практики масової сценічної репрезентації в Україні того часу, знаменуючи відхід від суто «звітного» або «збірного» концерту до повноцінного формату шоу-програми [119]. Такі фестивалі не лише сприяли появі нових музичних зірок, а й формували нове візуальне та перформативне сприйняття концерту, що було відповіддю на естетичні виклики часу.

Рушійною силою у трансформації концертного формату, особливо у контексті масових виступів, стала українська рок-музика кінця 1980-х та 1990-х років. Концерти таких культових гуртів, як «Брати Гадюкіни» (Додаток Б–37), «ВВ» (Додаток Б–38) та «Океан Ельзи», особливо з кінця 1990-х (Додаток Б–39), активно демонстрували нові підходи до організації сценічного простору. Ці колективи широко використовували світлові шоу та проєкції, а їхні виступи поступово набували ознак справжнього шоу, де музика вже не була самодостатньою, а перебувала у тісній взаємодії з візуальним рядом. Хоча ці виступи не завжди будувалися за принципом «нелінійних сюжетів» у театральному сенсі, вони створювали унікальну атмосферу та контекст, що виходив за рамки простого послідовного виконання пісень [30]. Більше того, елементи естетики абсурду могли тонко простежуватися у текстах пісень, оригінальних сценічних образах музикантів або їхній інтеракції з публікою, що стало виразним маркером нового етапу в розвитку театралізованого концерту.

Театралізований концерт почав виокремлюватися не лише як комплексна форма сценічного мистецтва, а й як особливий метод художнього мислення, який дає змогу гармонійно синтезувати ідейно-емоційний вплив музики з візуальними образами, поетичними текстами, пластичними формами та іншими засобами

театральної виразності. Помітне розширення можливостей театралізованого концерту стало можливим завдяки впровадженню новітніх технологічних засобів у сфері дизайну сценічного простору. Застосування електронного освітлення, відеопроєкцій, інтерактивних інтерфейсів та спеціальних ефектів дало змогу створювати складні візуальні структури, що раніше залишалися недосяжними для сценічної реалізації.

Особливо репрезентативними у межах цієї парадигми є візуально-звукові проекти гурту «Океан Ельзи», зокрема концертні тури на підтримку альбомів «Модель» (2001) та «Суперсиметрія» (2003), у яких мультимедійна складова вперше вийшла за межі ілюстративного фону, перетворившись на самостійну семіотичну систему [81; 82]. Попри відсутність складних AR/VR-технологій, сценографи концертів гурту активно застосовували новітні на той час технічні рішення: світлодіодні екрани, відеопроєкції, світлові партитури, які структували простір і впливали на інтерпретацію музичного матеріалу. Відеоряд функціонував як візуальний наратив, що розгортався паралельно до музичного – образи природи, фрагментовані абстракції, символічні архітектурні мотиви слугували метафорами емоційних станів і концептуальних опозицій. Сценічне середовище набувало динамічного характеру: використання підйомних платформ, трансформованих декорацій і кольорової світлової модуляції давало змогу дизайнерам візуалізувати зміни простору та часу як художніх категорій. Таким чином, концертна сцена набувала ознак інтерактивної візуальної системи, де світло, колір і форма репрезентували як знакові одиниці, що брали участь у продукуванні значень. Це позначило новий етап у розвитку семіотичних механізмів сценічного дизайну театралізованих концертів в Україні.

Сценографи та дизайнери дедалі частіше зверталися до експериментів з просторовими ілюзіями, інтегруючи фізичну й віртуальну реальність, що сприяло входженню театралізованих концертів у контекст сучасних медіапрактик. Одночасно з цим сучасний театралізований концерт поступово адаптував авангардистські та постмодерністські стратегії, зокрема деконструкцію традиційних форм, руйнування меж між сценою та глядачем, а

також концептуальне переосмислення взаємодії між актором, простором і технологією. Зміни у соціокультурному середовищі зумовлюють потребу у створенні «живих» сценічних образів, що максимально залучають глядача до емоційного й інтелектуального співпереживання. Формування таких образів здійснюється за допомогою синтезу традиційних і цифрових художніх інструментів, що дає можливість театралізованому концерту функціонувати як повноцінна полімістецька структура, відкрита до діалогу з глядачем у межах сучасної культури візуальності.

У цьому ж контексті важливо відзначити, що трансформація соціокультурного простору другої половини ХХ століття позначилася і на розширенні жанрово-типологічного спектра сценічних концертних практик в Україні. Урізноманітнення концертних форматів стало відображенням потреби у гнучких формах репрезентації культурного наративу, здатного охопити різні соціальні, вікові та професійні аудиторії. Такі різновиди, як концерт-конкурс (Міжнародний конкурс молодих піаністів імені Володимира Горовиця, Всеукраїнський конкурс молодих виконавців на духових та ударних інструментах пам'яті Я. В. Верховинця), збірний концерт («Дні культури», «Дні дружби народів», новорічні «Блакитні вогники»), звітний концерт (щорічні звітні концерти вищих музичних навчальних закладів, звітні концерти художніх колективів при будинках культури), дитячий концерт (концерти дитячих хорів та ансамблів, вихованців дитячих музичних шкіл), концерт народної творчості (виступи Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, фестивалі «Тарас Бульба» (Додаток Б–40), «Таврійські ігри» (Додаток Б–41), «ZaxidFest» (Додаток Б–42) та огляди народної художньої самодіяльності на районному та республіканському рівнях), сольний концерт (сольні концерти видатних співаків, таких як Дмитро Гнатюк, Ніна Матвієнко, Софія Ротару), а також спеціалізовані формати – ювілейні (концерт до 150-річчя з дня народження Миколи Лисенка, 50-річчя Київської філармонії), бенефіси (бенефіс українського композитора Руслана Квінти, зірковий ювілей «Му way» диригента Сергія Рабійчука та співачки Фатіми Чергіндзії), концерти-вистави

(рок-опери, музично-літературні композиції), гранд-шоу (масштабні шоу-програми естрадних зірок Софії Ротару, Ірини Білик, концерти до Дня Незалежності), та телеконцерти (новорічні телевізійні музичні програми) – набули широкої популярності [71, с. 10]. Кожен із цих форматів вирізнявся специфікою побудови, особливостями організації сценічного простору та характерними прийомами сценографії, що сприяло їхньому становленню як окремих жанрових одиниць із властивими характеристиками сценічної композиції та застосуванням інноваційних засобів сценічного дизайну.

У сучасній сценографії спостерігається посилена інтеграція мультимедійних технологій; відео- та світлові ефекти все активніше вплітаються у концертний простір, формуючи візуальні структури, що є ключовими семіотичними кодами подій. В Україні виразно це проявилось в постановках студії «Фантастика» за підтримки Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, зокрема у прем'єрі фентезі-шоу «Володарі Стихій» (2020). Тут комбінація відеопроєкцій, ефектного світла та електронної обробки звуку не лише супроводжувала музичні номери, але й створювала мультимодальні образи, що транслювали символічний зміст кожної стихії – від землі й води до вогню й повітря, формуючи глибший міфологічний наратив (Додаток Б–43) [117].

Особливу увагу в цьому процесі приділяли розвитку інтерактивних елементів сценічного середовища, впровадженню мультимедійних технологій та використанню новітніх досягнень у сфері візуальних ефектів. До прикладу, зірковий ювілей «My way» (23 жовтня 2024, Хмельницька обласна філармонія) – концерт-подія, що об'єднав оперні арії, рок-хіти, симфонічні та поп-композиції, виконані під керуванням заслуженого диригента Сергія Рабійчука та співачки Фатіми Чергіндзії [186]. Сценографічно програма була не просто музичною – вона включала чітко виражену драматургію: постановка великої LED-арки, динамічне світло і ракурси оркестру формували сценічну композицію, суворо узгоджену з кожним номером. Так, класичні твори супроводжувалися спокійною світловою палітрою з тепло-білими тонами, тоді як рок-композиції

супроводжувалися змінними кольоровими інтерференціями, що підкреслювали експресивну динаміку музики. Концерт складався з тематичних блоків, кожен із яких мав власне сценографічне рішення – подібно до «епізодів-драм» у програмі [186]. Такий підхід дав можливість перетворити музичний виступ на полісконструйовану сцену, де символічна форма, світло та музика працювали в єдиному семіотичному полі. У цьому випадку сценічний простір виконує функцію семіотичного кодування змісту, де кожна візуальна зміна (зміна світла, кольору, графіки) корелює з трансформацією музичного образу. Такі структури можна розглядати як паралельну знакову систему, що формує так званий «візуальний супровід значень» (visual accompaniment of meaning), який посилює сприйняття емоційної динаміки твору. Це відповідає концепції Р. Барта про поліфонію знакових полів, у яких значення не фіксуються однозначно, а народжуються у взаємодії текстів [128; 129].

На межі кінця XX – початку XXI століть театралізований концерт в Україні трансформувався у складне поліжанрове явище, що поєднує естетику різних мистецьких практик – музики, театру, живопису, хореографії, кіномови та цифрових медіа. Цей процес зумовлений не лише еволюцією концертної форми, а й глибокими соціокультурними та технологічними зрушеннями. Сценічний дизайн у цьому контексті виконує ключову роль у формуванні цілісного художнього образу події, перетворюючись на активну семіотичну систему, що структурує комунікативне поле вистави. Завдяки впровадженню інтерактивних рішень, проєкційного мистецтва, мультимедійних елементів та цифрових інтерфейсів, сценографія здатна динамічно адаптуватися до змін змісту, підсилюючи його емоційно-знаковий ефект. Рациональна організація простору, світлові сценарії, динамічні візуальні модулі не лише забезпечують технічну змінність, а й виконують функцію символічного моделювання – відображаючи настрій, наративну логіку та концептуальні акценти кожного фрагменту дійства. У цьому сенсі сценічний дизайн театралізованих концертів постає як гнучкий візуально-комунікативний механізм, що забезпечує синтез традиційного мистецтва з інноваційними формами культурної репрезентації.

Провідним завданням сценографа є створення такої організації сценічного простору, яка забезпечує зручність роботи для різноманітних виконавців – від оркестрів до танцювальних колективів, що нерідко вимагають взаємовиключних умов для своїх виступів. Тому важливою складовою сценічного дизайну театралізованого концерту є здатність сценографа враховувати різноманітні вимоги, забезпечуючи швидко зміну номерів, особливо при відкритій завісі, та при цьому не порушуючи загальної естетики вистави. Створення ефективної інфраструктури на сцені, що дає змогу враховувати специфіку кожного жанру – від музики до танцю – стало одним із найбільш важливих аспектів розвитку театралізованих концертів на межі XX та XXI століття [115, с. 188].

Таким чином, становлення сценічного дизайну на межі XX – початку XXI століть є характерним відображенням глибоких змін у світогляді, культурних цінностях та естетичних уподобаннях сучасного суспільства. Ці зміни виникають не лише як результат внутрішньої еволюції мистецьких практик, але й внаслідок значних соціальних, політичних та технологічних перетворень, які відбулися в глобальному масштабі. Зокрема, сучасні театралізовані концерти стали свідченням постійного пошуку нових форм виразу та комунікації з глядачем, де традиційні мистецькі межі були стерті. Завдяки розвитку технологій і впровадженню нових медіа, театральні вистави трансформувалися не лише у витвори мистецтва, а й у високотехнологічні інтерактивні дійства, які динамічно змінюються залежно від контексту [71].

Цей процес трансформацій не обмежується лише змінами у змістовній або естетичній складовій, а також активно враховує еволюцію самих інструментів створення сценічного простору. Сучасні театралізовані концерти характеризуються надзвичайною гнучкістю, адже вони здатні швидко адаптуватися до нових викликів і вимог часу, об'єднуючи численні жанри й стилі в єдину цілісну картину. Відкритість до нових течій і стилістичних експериментів спричинила перетворення театралізованого концерту на динамічну та мінливу форму мистецтва, що завжди відповідає на суспільні

виклики та соціокультурні потреби, використовуючи інноваційні підходи в драматургії, музичному оформленні та сценографії [115, с. 56].

Однією з головних причин такого успіху є інтеграція сучасних технологій у процес створення сценічного простору. Ці технології надають митцям можливість використовувати мультимедійні ефекти, віртуальні проєкції, інтерактивні елементи, що створюють нові простори для експериментів. Завдяки цьому сцена стала не лише фізичним простором для дії, а й концептуальним середовищем, що може змінюватися в реальному часі, формуючи нові образи і реалії. Із появою таких технологій, як віртуальна та доповнена реальність, інтерактивні екрани, звук і світло, що синхронізуються з дією, театралізований концерт набув ще більшої візуальної насиченості та глибокої інтеграції у сучасні медіапрактики [124, с. 54].

Сценічний дизайн у таких умовах відіграє вирішальну роль у втіленні цього синтезу, а його наповнення семантичними знаковими складниками стає основою, яка об'єднує всі елементи дійства – від акторської гри до візуальних і звукових ефектів. Дизайн семіотичного простору театралізованих концертів охоплює концептуальні, філософські й емоційні виміри, що передаються через структуру сценічного наповнення. Це означає, що кожен елемент сценографії – від архітекtonіки сцени та її конструкцій до освітлення та спецефектів – стає активним учасником дії, допомагаючи розкривати глибину теми, образів персонажів та їхню внутрішню боротьбу [43, с. 537].

Семіотика сценічного дизайну дає змогу осмислювати сцену не лише як місце розгортання подій, а як складну знакову матрицю, в якій кожен візуальний, акустичний чи предметний елемент має потенціал нести культурне, ідеологічне чи емоційне навантаження. У цьому контексті сценічне середовище функціонує як полієкранне повідомлення (multilayered message), у якому актор, простір і технологія виступають як носії знаків у постійній взаємодії. Такий підхід відповідає семіотичній моделі Т. Ковзана, згідно з якою театр є системою кодів, здатною до трансформації значень через зміну просторових та зорових параметрів [177]. Сценічний дизайн також вимагає уваги до психології

сприйняття простору та взаємодії глядача з ним. У сучасних театралізованих концертах сцена стає не лише місцем дії, а й активним учасником комунікації з аудиторією. Митці, використовуючи гнучкі сценічні рішення, проєкції та інші технології, створюють середовище, яке безпосередньо впливає на емоційний стан глядача, поглиблюючи його залученість у виставу. Водночас, зважаючи на змішування різних жанрів і форм мистецтва, простір сценічного дійства не є статичним; він постійно адаптується, змінюючи своє ставлення до глядача залежно від того, який саме емоційний або концептуальний акцент повинен бути зроблений на поточному етапі дії [66, с. 4].

Таким чином, сучасний сценічний дизайн не просто впорядковує сцену для виступу, а формує емоційну та інтелектуальну атмосферу, що дає змогу створити багатовимірну взаємодію між художнім змістом, виконавцями та глядачами. Провідну роль у цьому відіграють новітні технології, що забезпечують максимально гнучку трансформацію простору під час концерту та дають змогу митцям створювати абсолютно нові форми сценічних просторів, які поєднують технічні можливості з творчими підходами. Завдяки цьому сценічний дизайн стає основою для втілення концептуальних, ідеологічних та емоційних напрямів театралізованих концертів, допомагаючи досягти глибокого емоційного впливу та виразної художньої цілісності.

Крім того, за рахунок синтезу різноманітних жанрів та елементів мистецтва, сценічний дизайн на межі XX – початку XXI століть стає значущим не тільки як технічний процес, але й як культурно-соціальний акт. Він активно формує культурні тренди, відповідаючи на запити публіки і соціальні виклики свого часу. Сценічний дизайн не лише відображає, але й активно впливає на культурний контекст, змінюючи способи сприйняття сцени та її взаємодії з глядачем. Це є важливим кроком у розвитку мистецтва театралізованих концертів, які, завдяки новим підходам до сценографії та інтеграції сучасних технологій, здатні відкривати нові горизонти для творчих експериментів і водночас активно формувати майбутнє театральної практики.

### **3.2. Функції символів у сучасному сценічному дизайні театралізованих концертів**

Сценічний дизайн у театралізованому концерті виступає головним носієм візуальної комунікації, формуючи символічне поле взаємодії між артистом і глядачем. Його функція не обмежується оформленням простору, а полягає у створенні глибокого образного середовища, здатного транслювати ідеї, емоції та смисли через візуальні знаки. Символ у контексті сценічного дизайну має особливе значення. Це знак або образ, який асоціюється з певними ідеями, концепціями або об'єктами, хоча й не має прямого логічного зв'язку з ними. Символи зазвичай ґрунтуються на культурній традиції або умовних угодах і можуть варіюватися залежно від культурного контексту або жанрових вимог концерту. Вони можуть виконувати не лише роль візуальних елементів, але й сприяти формуванню концептуального меседжу, який визначає емоційний вплив на аудиторію, підсилюючи та поглиблюючи значення концертного виступу. Символічне втілення у сценічному дизайні дає можливість створювати багатозначні образи, які відкривають додаткові шари сенсу для глядачів, які сприймають концерт не лише як музичне, але й глибоке культурне і емоційне переживання .

У сучасній музичній індустрії символи стали не просто важливим елементом візуальної ідентичності виконавців, але й фундаментальним компонентом сценічного дизайну, який сприяє формуванню глибокого і незабутнього зв'язку між артистом та його аудиторією. Вони є тим інструментом, що допомагає митцям не тільки виразити свої творчі концепції, але й зробити їх зрозумілими та доступними для сприйняття широкою публікою. Відбір символів у сольному концерті є складним і багатогранним завданням, адже вони мають бути органічно інтегровані з музичним матеріалом виконавця і передавати відповідний емоційний настрій та смислове навантаження. Крім того, кожен символ може мати своє специфічне значення, яке буде розшифровуватись залежно від контексту, культурних асоціацій та індивідуальних вподобань слухачів. Саме через такі глибокі й багатоаспектні зв'язки символи здатні значно

посилити сприйняття не тільки музики, а й усього концерту як унікального мистецького досвіду [72, с. 157].

Важливим аспектом є те, що символи не тільки слугують інструментом візуального супроводу, а й виконують важливу семантичну функцію, допомагаючи донести до глядача певну ідею, концепцію або емоційний стан, який виконавець хоче передати. Вибір цих символів завжди є індивідуальним і залежить від самого стилю музики, що виконується. Крім того, необхідно враховувати, що символи повинні бути зрозумілими для ширшої аудиторії, адже на сцені відбувається спільна взаємодія між виконавцем і слухачами, що потребує єдності сприйняття. Такий підхід дає змогу створити образ, що розкривається через символіку і наповнює виступ емоційною глибиною та змістовністю [86, с. 374–375]. Символи формують багатопланові образи, що сприяють глибшому розумінню музики через поєднання візуальних та емоційних вражень. Символи виконують функцію культурних кодів, що можуть розшифровуватись через специфічні емоційні реакції та асоціації, спираючись на досвід слухачів та їхню культурну пам'ять.

З огляду на зазначену роль сценічного дизайну як ключового візуального комунікатора у театралізованих концертах, особливої актуальності набуває систематизація та детальний аналіз провідних функцій, що їх виконують символи у сучасному сценічному дизайні. Саме ці функції розкривають глибинний механізм перетворення візуальних елементів на потужний дійовий чинник концертних форм. До таких функцій належать:

- концептуальна – символи передають концепції або конкретне повідомлення, спрямовуючи інтерпретацію глядача;

- емоційна – символи здатні викликати певні почуття, формувати емоційний зв'язок з дійством та його ширшим контекстом (історичним, географічним, культурним);

- контекстуальна – символи набувають різного значення залежно від теми, місця, часу та культурного контексту події, що забезпечує їхню релевантність і

гнучкість інтерпретації (у межах концептуальної функції також проявляється нарративний потенціал символів як засобів структурування сценічної оповіді);

- суспільнотворча – символи впливають на формування соціальних установок, цінностей та ідентичностей, транслюючи актуальні суспільні ідеї;

- адаптивна – символи забезпечують динамічність та трансформативність сценічного дизайну, даючи змогу його елементам змінюватися та пристосовуватись до різних умов, зберігаючи при цьому смислову цілісність.

Запропонований перелік функцій є результатом загальнотеоретичних положень семіотики, зокрема, ідей Ч. Пірса [191], Ф. де Соссюра [106] щодо природи знаків та символів, концепцій Дж. Ділі [36] про основи семіотики, підходів Т. Гардашук [25] до семіотичного аналізу культури, а також праць Р. Барта про функціонування знаків у культурі [128], праць Б. Домбровського [38] про символ та контекст з огляду на семіотику; мистецтвознавчих підходів А. Алішер [1], О. Бойко [5], В. Горбунова [28], М. Крипчука [62; 63] та ін. до аналізу візуальних систем. Ці функції були виокремлені на основі аналізу специфіки сценічного простору театралізованих концертів, що дає змогу найбільш повно розкрити багатогранність його впливу на глядача та роль у формуванні смислових і емоційних полів. Кожна з перелічених функцій відображає певний аспект взаємодії символу з його реципієнтом та контекстом, що є визначальним для розуміння дієвості візуального оформлення концерту в його впливі на емоційно-естетичне сприйняття публіки.

Успішне використання символів є ключовою умовою формування сценічного образу в театралізованих концертах, де провідну роль відіграє сценографія. Сценічний майданчик слугує платформою для реалізації творчих задумів режисера і сценографа, який виступає не лише технічним виконавцем, а й співавтором візуального нарративу. Продумана сценографія забезпечує єдність музичного й образного рівнів виступу, вимагає точного поєднання символів, дотримання етапності їх трансляції та гармонійного узгодження традиційних і новітніх прийомів.

Сучасний сценічний дизайн часто базується на впізнаваних символах, що мають високу семіотичну навантаженість і формують багаторівневий досвід взаємодії з глядачем. Інтеграція історичних стилістик і новітніх технологій у сценографії відкриває нові можливості для художнього вираження. Важливою є здатність дизайнера працювати як з класичними елементами (лінія, форма, колір, світло), так і з цифровими інструментами, що створюють емоційно насичене середовище.

Особливо це актуально для сольного концерту, де виконавець має не лише вокально тримати увагу, а й використовувати символіку й візуальні засоби як частину естетичної комунікації з аудиторією.

### **Концептуальна функція символів**

Символи слугують візуальними маркерами, які формують тему, ідею та драматургічну логіку шоу. У межах концептуальної функції символи також виконують наративну роль, структуруючи сценічну оповідь, задаючи візуальний ритм події та спрямовуючи розвиток концертного дійства. Вони допомагають створити внутрішні зв'язки між різними частинами виступу, зберігаючи емоційну цілісність, розставляючи акценти та формуючи в уяві глядача запам'ятовуваний візуальний наратив. Саме через символи сцена стає не лише місцем події, а простором оповіді, що візуально коментує, продовжує чи уточнює музичний зміст.

Одним із прикладів ефективного використання візуальних та просторових рішень у сучасному концертному шоу є шоу MONATIK у межах концепту «I.V.», що відбулося 5 липня 2025 року в Українському Домі в Києві (Додаток Б–44). У цьому концерті сценографія справляла глибоке враження завдяки інноваційному підходу: сцена з оглядом 360° давала змогу глядачам бачити все, що відбувається, з будь-якого місця. Розміщення фан-зони на чотирьох рівнях будівлі та масштабне лазерне шоу, що охоплювало навіть стелю та балкони, створювали унікальну атмосферу повного занурення (Додаток Б–44) [181]. Завдяки таким елементам звичайний концертний зал перетворювався на багатовимірний простір, де концепція виступу ставала ближчою глядачеві,

поглиблюючи його емоційну залученість. Показовим прикладом реалізації наративної функції символів є шоу MONATIK «Love it ритм» (2019), що відбулося на головній арені країни – НСК «Олімпійський» у Києві. Це був масштабний сольний концерт з унікальною атмосферою. Між номерами шоу артист розповідав про свій шлях від «ноунейма» до поп-короля. Декорація великих будинків символізувала велич шоу-бізнесу, де він лише маленька людина з маленького міста, але попри всі труднощі пройшов цей тернистий шлях і досяг численних висот (Додаток Б–46) [55]. Виїзд у глядацьку залу на справжньому вагоні з літерою «М» також мав своє символічне значення – ніби показував, як швидко він досяг успіху. Одним із номерів концерту був чуттєвий авторський вірш, під час якого головним символом на екрані транслювалося дерево як початок творчого життя артиста [55]. Таким чином, символ виконує роль візуального концептуального ядра, навколо якого вибудовується загальна смислова структура виступу.

### **Емоційна функція символів**

У сценічному дизайні театралізованих концертів символи виконують не лише декоративну, а й глибоку семантичну функцію, формуючи багатозначні образи, що відкривають додаткові шари сенсу та емоційного сприйняття. Вони стають інструментом передачі ідей, концепцій і станів, забезпечуючи глядачеві культурне й емоційне занурення та зміцнюючи зв'язок між артистом і аудиторією.

Показовим прикладом реалізації емоційної функції через символіку є шоу гурту The Hardkiss «Залізна ластівка» (2018), реалізоване на сцені київського Палацу спорту. Візуальна концепція була органічно інтегрована в загальну ідею виступу, а символіка костюмів та декорацій створювала глибоке емоційне занурення. У цьому концерті солістка Юлія Саніна була одягнена в срібний комбінезон, що символізував не лише концепцію сталевих міцності, а й невагомість та етеричність, що стали основними темами виступу (Додаток Б–45). Як зазначають режисерки-постановниці М. Григоращенко, Н. Ровенська і Н. Лисенкова, концерт «Залізна ластівка» – це історія про планету, що перебуває

у руїнах, де все перетворюється на пил, і саме в цій порожнечі з'являється простір для нових ідей, який наповнює музика [114]. Представлений художній концепт символізує не лише боротьбу з руйнівними силами, а й процес відродження, що відкриває можливість надії прорости серед уламків зруйнованих світів. Сценічний образ залізної ластівки уособлює силу духу, незалежність, мужність, і водночас – ніжність і чуттєвість. Це поєднання твердої, холодної сталі з витонченістю й делікатністю птаха створює контрастну метафору жіночої природи: вразливої, але незламної (Додаток Б–45). Символ простежується впродовж усього шоу через візуальні та звукові елементи, формуючи наскрізний художній мотив і слугуючи концептуальною аркою всієї постановки. Візуальна реалізація посилюється сценічним образом солістки, яка впродовж виступу рухається сценою у срібному комбінезоні. Її вишуканий і величний вигляд водночас нагадує силует ластівки – птаха, що традиційно асоціюється з надією та прагненням до неба (Додаток Б–45) [114]. Такий взаємозв'язок між візуальним символом і музичним контекстом дає можливість створити глибоке емоційне переживання для глядача, підсилюючи музику та лірику пісень.

Іншим прикладом реалізації емоційної функції символів в концерті є виступ гурту «Бумбокс», що відбувся 19 серпня 2021 року у київському комплексі «Osocor Residence». Під час цього шоу вони застосували символи світла як метафору пошуку надії та безмежності: неонові софіти та неонове освітлення створили атмосферу космічної просторовості, магії і безмежного простору в літньому вечорі біля басейну. Залита світлом сцена та інтерактивні відеоефекти нагадували зоряне небо або вічний Всесвіт – символи руху, надії і внутрішньої боротьби (Додаток Б–48). Така сценічна поетика світла виявилася не просто прикрасою, а глибоким символом, що відображав прагнення людини до пізнання і пошуку істини. Цей концерт став виразним прикладом того, як використання світла може формувати емоційну метафору шляху з темряви до світла [44]. Символічна палітра сценографії активізує емпатійне сприйняття, занурюючи глядача в емоційну тканину події.

### **Контекстуальна функція символів**

Важливою є контекстуальна функція символів, що встановлює глибокий зв'язок між сценічним дійством та його ширшим культурним та історичним середовищем. Ця функція особливо виражена у концертах О. Скрипки (на фестивалюі «Країна Мрій»), «Якось на Святвечір» (в Національному театрі імені Марії Заньковецької), «Virsky Reloaded», де візуальні коди національної культури стають основою для сценічного образу. Символи у сценічному мистецтві відіграють важливу роль у формуванні емоційного та смислового контексту події, зокрема концерту. Однак ефективність їхнього впливу значною мірою зумовлена індивідуальними особливостями сприйняття аудиторії, її соціальним і культурним бекграундом, а також конкретним контекстом застосування символіки. Один і той самий сценічний образ чи знак може бути інтерпретований по-різному залежно від глядацьких асоціацій, символічного досвіду та національно-культурної традиції. Це підкреслює необхідність взаємодії між виконавцем, сценографом і глядачем у процесі побудови семіотично насиченого сценічного середовища, що відповідає динаміці сучасного візуального театру.

Для ілюстрації контекстуальної функції можна розглянути концерти Олега Скрипки та гурту «ВВ», особливо ті, що присвячені українським традиціям або етнічній тематиці. Наприклад, у виступах до святкування Івана Купала або Різдва, сценічний дизайн часто інтегрує символи української народної культури: елементи вишивки, обереги, стилізовані орнаменти, образи природних явищ (сонце, квіти, вода), пов'язані з дохристиянськими віруваннями та обрядами. Ці символи не лише прикрашають сцену, а й безпосередньо вказують на культурний та історичний контекст виступу.

### **Суспільнотворча функція символів**

Суспільнотворча функція символів полягає у здатності консолідувати спільноту навколо певних цінностей, смислів чи ідей, транслюючи актуальні соціальні сили через візуальний код. Сценографія набуває значення інструменту соціального впливу, коли символи на сцені репрезентують поняття

свободи, гідності, єдності, ідентичності. У виступах, присвячених суспільно значущим темам, символи не лише формують настрій, а й сприяють формуванню нових культурних смислів. Завдяки цьому сценічне дійство стає не лише мистецькою подією, а й майданчиком для артикулювання спільних цінностей. Багато українських артистів у своїх сучасних концертах використовують символи, що виконують виразну суспільнотворчу функцію, особливо в контексті повномасштабної війни. Наприклад, використання національної символіки (синьо-жовті кольори, герб, стилізовані тризуби), образів незламності (колиска, колоски, соняшники як символи стійкості), або ж символів боротьби та пам'яті (калина, маки). Ці візуальні елементи не лише ідентифікують приналежність до України, а й формують спільну національну ідентичність, підтримують моральний дух, транслиують ідеї єднання, пам'яті про героїв та віри в перемогу, що є потужним суспільнотворчим чинником.

Символи, які використовуються у концертному мистецтві, мають потужний трансцендентний потенціал, що дає змогу їм долати культурні бар'єри та створювати універсальні образи, здатні викликати емоційний відгук у представників різних культурних середовищ. Універсальні символи, як-от природа, світло, простір чи місто, мають здатність об'єднувати людей з різних країн і контекстів, створюючи відчуття глобальної єдності та спільності. Вони є потужним засобом формування не тільки естетичного сприйняття, а й глибших смислових рівнів.

Майстри сценічного дизайну використовують багато різноманітних символічних елементів для того, щоб посилити значення того чи іншого шоу або виступу. Наприклад, під час різних концертів, інсталяцій та шоу часто використовується символіка, яка бере початок у мистецтві попередніх століть, і адаптується до сучасного контексту. Це може бути використання барокових архітектурних елементів або мотивів, характерних для певної епохи, або звернення до класичних образів, що набувають нових значень у поєднанні з сучасними технологіями. Прикладом продуктивного діалогу між класичною образністю та сучасними технологіями є проєкт «Virsky. Reloaded», реалізований

у Києві у 2023 році (Додаток Б–52). У цій постановці традиційна хореографія поєднується з візуальними мотивами українського бароко, адаптованими через мепінг, LED-декорації та цифрові костюми, що дає можливість не лише зберегти, а й переосмислити культурну спадщину (Додаток Б–52). Така сценографія створює багатшаровий візуальний простір, де старовинні символи набувають нових сенсів у контексті сучасної естетики. У результаті подібних інновацій виникає справжній діалог між минулим і сучасністю, що дає змогу створювати абсолютно нові візуальні концепції, що збагачують і розширюють культурний контекст. Однак, щоб досягти цього, потрібно мати глибоке розуміння історії мистецтва, а також здатність інтерпретувати і адаптувати символи і знаки до нових умов і нових культурних реалій.

У контексті шоу The Hardkiss «Залізна ластівка» (2018), срібний комбінезон Юлії Саніної може також виконувати історико-культурну функцію, відсилаючи до образу «ластівки як оберега та символу України, а також до «залізної» стійкості, що є метафорою незламності духу (Додаток Б–45). Це створює не просто естетичний образ, а глибоке відсилання до української національної ідентичності та символіки. Аналогічно, у багатьох етно-рок концертах (наприклад, гурту «ДахаБраха»), використання традиційних елементів костюмів, музичних інструментів, символічних зображень з українського фольклору та міфології створює сильний історико-культурний контекст, даючи змогу глядачам відчувати зв'язок з минулим та ідентичністю. Таким чином, символ стає не лише ілюстрацією ідеї, а візуальним еквівалентом афективного стану, формуючи стійкий емоційно-образний ряд у свідомості глядача.

Показовим прикладом використання універсальних символів у концертному мистецтві є виступи Олега Скрипки на фестивалі «Країна Мрії». Цей етно-музичний фест – відомий своїм глибоким культурним контекстом – використовує символи міської культури, природи та традицій, створюючи потужну емоційну ідентичність (Додаток Б–47). Під час фестивалю, що традиційно проходить у Національному ботанічному саду ім. Т. Г. Гришка в

Києві в останні дні червня – початок липня з 2004 року, О. Скрипка наголошує на живому звучанні й унікальній сценографії. Візуальні елементи – природні локації, етнічні орнаменти, інсталяції, що символізують єдність міста і природи – створюють відчуття живого, органічного простору. Цей підхід дає змогу глядачам відчутти місто як «живий організм», єднатися з його культурним корінням і сучасністю [84].

Не менш промовистою є сценографія різдвяної концертної програми «Якось на Святвечір», прем'єра якої відбулася 9 грудня 2023 року в Національному театрі імені Марії Заньковецької (м. Львів). Головна художниця театру Юлія Заулична для освітлення сцени використала традиційний Різдвяний символ української оселі – павука (Додаток Б–50) [94]. Так, на Різдво наші пращури плели із соломи «павуки», які вважалися символом Всесвіту та оберегами. Такі солом'яні прикраси підвішували на довгій кінській волосині до центрального сволака оселі. Завдяки колообігу повітря у приміщенні хати – з палючої печі та через входні двері – такі «павуки» оберталися у різні боки. Наші пращури вірили, що солом'яні «павуки» вбирають у себе всю негативну енергію в оселі, а після святкування Різдва їх обов'язково спалювали. Цей приклад демонструє, як традиційний елемент побуту набуває сакрального значення та використовується в сучасному сценічному дизайні для посилення історико-культурного контексту та створення унікальної атмосфери.

### **Адаптивна функція символів**

Адаптивна функція символів у сценічному дизайні проявляється у здатності візуальних елементів динамічно змінюватися та пристосовуватися до різних умов, зберігаючи при цьому смислову цілісність. Зміст, характерний для театралізованих тематичних концертів, передбачає не лише відтворення місця дії за допомогою сценографії, але й створення масштабного зорового образу, що втілює глибину та значущість теми, велич та урочистість події, яку розкривають на сцені. Одним з основних завдань у постановці такого концерту є насичення сценічного простору символами, що мають бути здатні повністю відобразити емоційну та концептуальну суть події. Для цього часто використовуються

спеціальні технічні засоби, за допомогою яких сценічний майданчик розмежується як по горизонталі, так і по вертикалі: платформи, ступені, сходи формують багат шаровий простір і візуально розкривають глибину композиції [7].

Особливістю театралізованого концерту є його здатність адаптуватися до різних сценічних просторів, від класичних театрів до величезних відкритих майданчиків. Сучасні концертні виступи все частіше проводяться на стадіонах, площах, в палацах спорту чи навіть на природних просторах – таких як зелені театри чи водні сцени. Такий підхід до вибору локації для проведення концерту диктує нові правила організації дії та розгортання всього виступу. В умовах відкритих просторів важливо враховувати архітектурні особливості, такі як круговий огляд дії на стадіоні, що має свої вимоги до технічного оснащення та сценографії. У результаті в таких масштабних театралізованих концертах застосовуються не лише традиційні методи оформлення сцени, а й інтерактивні технології, завдяки яким глядачі з усіх куточків простору мають змогу відчутти та візуально сприйняти події на сцені. Всі ці технічні та художні рішення націлені на створення ефекту масовості, який, в свою чергу, здатен сприяти підвищенню емоційного впливу концерту, створюючи радісну атмосферу, що підвищує настрій і залучає публіку до взаємодії з виступом. Такий підхід дає можливість організувати концерт так, щоб він міг максимізувати свою художню силу, одночасно враховуючи великі масштаби та специфічні умови виступу [113, с. 34].

Масштабні концертні виступи на відкритих просторах є значущими культурними подіями, які потребують особливого підходу до сценографії та світлового оформлення. Кожен елемент цього підходу має враховувати не лише специфіку простору, а й відносини між виконавцями та публікою, а також між звуковими та візуальними елементами виступу. Така інтеграція є важливою складовою формування динамічного середовища, в якому важлива кожна деталь, від вибору кольору на сцені до технічних рішень, що визначають хід подій [62, с. 230].

Святкове шоу до Дня Незалежності, що відбулося на НСК «Олімпійський» у Києві 24 серпня 2021 року, стало одним із наймасштабніших концертів в історії України. Воно символічно поєднало десятиліття національної музичної культури з передовими технологічними рішеннями. Сцена, облаштована світловою графікою, дронами та LED-колонами, репрезентувала продуману символічну драматургію, де кожен виступ перетворювався на візуальну метафору національної єдності та культурного спадку (Додаток Б–51). Абстрактні шари світлових променів, що нагадували ДНК, підкреслювали концепт шоу як «музичної ДНК нації». Використання LED-колон та грінрумів посилювало персоналізований візуальний контакт із виконавцями. Таким чином, світловий дизайн і хореографія формували сценічний простір як потужний символ національної ідентичності та культурного відродження (Додаток Б–51). Нарешті, адаптивна функція символів демонструє їхню здатність динамічно змінюватися та пристосовуватися до різних умов, зберігаючи при цьому смислову цілісність виступу. Адаптивність символів відкриває простір для пластичної взаємодії сценічного середовища з динамікою події, зберігаючи єдність естетичного впливу. Адаптивна функція тут набуває форми просторового трансформера, здатного реорганізувати сцену у відповідь на драматургію події.

На відміну від театральних постановок, де одна сцена служить основою для вираження певної історії чи теми, у театралізованих концертах сценографія часто має бути гнучкою і адаптованою до змінних умов виступів. Це зумовлено тим, що кожен концерт може містити декілька різних жанрових елементів, що вимагають різних умов для сценічної постановки. Наприклад, концерт може включати в себе як масові номери, так і сольні виступи, що передбачають різну організацію простору, освітлення та декорацій. У такому контексті, семантичні складники костюмів, освітлення та сценографії часто мають ламати традиційні канони та шукати нові шляхи для візуального втілення задуму.

Використання інноваційних підходів до створення сценічного простору є одним з головних завдань сучасного сценографа. За допомогою новітніх технологій, таких як 3D-проекції, інтерактивні відеоефекти та розширена

реальність, можна створювати зовсім нові візуальні виміри, що збільшують емоційний вплив концерту та розширюють межі традиційного сценічного простору. Враховуючи великий жанровий і стильовий спектр сучасних концертів, кожен виступ вимагає індивідуального підходу, що дає змогу сценографу не лише адаптувати простір до вимог конкретного концерту, а й створити абсолютно нові ідеї та образи, які здатні підкреслити самотність виступу та зробити його унікальним [61].

Швидкий розвиток сучасних технологій, особливо в галузі комп'ютерної графіки, візуальних ефектів та інноваційних технологій у сценографії, значно розширює можливості для втілення різноманітних ідей та задумів режисерів сценічних проєктів. Застосування новітніх технологій дає змогу створювати не лише реалістичні сцени, але й фантастичні, абстрактні світи, що неможливі без використання сучасних технічних засобів. Революція в сфері декорацій, візуальних ефектів та інноваційних методів освітлення дає змогу змінити саме розуміння сцени, перетворюючи її в динамічний простір, який може швидко змінюватися відповідно до потреб виступу, створюючи ефект інтерактивної участі глядачів у дійстві [22]. Це забезпечує можливість адаптувати символічний ряд до мінливого ритму музики, сюжетних поворотів або до різних концертних майданчиків.

Наприклад, під час святкування Дня Києва 29–30 травня 2021 року на Співочому полі традиційно проходили масштабні концерти з українськими зірками. Сценографія включала: багаторівневу сцену із терасами, що створювали глибину і можливість артистам рухатися ближче до глядачів; відеопроєкції з кадрами київських локацій – від Золотих воріт до набережної Дніпра – які слугували живим тлом, створюючи атмосферу міста, світлові інсталяції, що підсилювали музичну драматургію, а також інтерактивні елементи в оформленні локацій (Додаток Б–49). Цей захід – показовий приклад, як багаторівнева сцена, відео та світло інтегруються в концерт на відкритому просторі, створюючи динамічне, театралізоване середовище, що формує масштабний візуальний образ міста [32]. Подібні рішення організовують сценічний простір таким чином, що

він змінюється та адаптується до ходу подій, і саме це є ключовим у сучасному підході до сценографії. Це не лише забезпечує максимальну гнучкість у втіленні теми, а й дає можливість створювати на сцені складні емоційні й символічні зв'язки. Власне, саме завдяки таким прийомам сценічний простір перестає бути просто тлом, він стає активним учасником дії, котрий збагачує досвід сприйняття концертного виступу.

На таких подіях, як великі музичні фестивалі («Atlas Weekend», «Upark») або масштабні шоу, адаптивна функція символів проявляється максимально. Завдяки використанню великих LED-екранів, складних систем проєкцій, динамічного освітлення та лазерних інсталяцій, символи та візуальні образи можуть миттєво змінюватися, адаптуючись до кожної нової пісні, емоційного стану чи навіть до реакції аудиторії. Наприклад, абстрактні символи можуть перетворюватися на конкретні образи, кольори можуть кардинально змінювати палітру, а просторові ілюзії можуть створюватися та руйнуватися в реальному часі, забезпечуючи безперервну динамічну взаємодію з глядачем та підкреслюючи трансформативність видовища.

Таким чином, інтеграція семіотики та символізму у сучасному сценічному дизайні відкриває величезні можливості для створення емоційно насичених і змістовних виступів. Вона сприяє дизайнерам не тільки використовувати новітні технології для створення ефектних візуальних образів, але й зберігати зв'язок з глибокими культурними та історичними традиціями. За допомогою символів та знаків сценографи можуть не просто створювати красиві сцени, але й формувати потужні наративи, що торкаються до найбільш суттєвих тем і питань. Сучасний сценічний дизайн стає не просто способом оформлення, а справжнім інструментом для передачі значущих тем, які можуть зачіпати як особисті переживання окремих осіб, так і більш глобальні соціальні чи культурні теми. Цей синтез класичних форм мистецтва з інноваційним дизайнерськими рішеннями дає новий, багатовимірний досвід, що стає справжнім мистецьким феноменом у світі музики та перформансів.

У сучасних рішеннях сценічного простору для театралізованих концертів фахівці все частіше уникають громіздких, масивних декорацій та складних оформлень, натомість використовуючи різноманітні елементи, які здатні компактно передати атмосферу дії. Це дає можливість створити більш гнучке і динамічне середовище, яке не перевантажує глядачів, а сприяє органічному розвитку подій на сцені. Особливо популярним стало використання новітніх технологій світлотехніки, в тому числі проєкцій, інтерактивних відеоефектів та мобільних декорацій, що додають гнучкості в створення сцени. Важливою особливістю таких рішень є акцент на деталях – кожна образна деталь має глибокий символічний зміст, який співвідноситься з музичним контекстом виступу, візуально підтримує концепцію та вносить емоційну напругу в процес постановки. Як зазначає М. Крипчук, найбільше значення набуває здатність виразити цілу ідею через одну значущу деталь, що втілює всі аспекти події. Ці деталі допомагають не лише органічно вписувати сценічну дію в конкретний простір, а й надають їй відповідного художньо-емоційного тону [61, с. 165].

Використання сучасних технологічних досягнень у поєднанні з традиційними засобами сценічного оформлення сприяє значно розширити межі можливостей для сценографів, надаючи їм можливість не лише відобразити певні елементи ідеї, але й активно взаємодіяти з аудиторією, сприяючи формуванню незабутнього досвіду. Вони створюють ту атмосферу, що дає можливість зануритися в події виступу, відчутти його повну інтенсивність і контекст, поєднуючи усі елементи – від музики до світлових і відеоефектів, тим самим підвищуючи рівень глядацького досвіду. Це дає змогу створити повноцінне мистецьке враження, яке залишає довготривалий емоційний слід. У той же час художнє оформлення сцени може прямо впливати на концептуальні рішення постановки, оскільки визначає, яким чином будуть організовані мізансцени, як здійснюється рух персонажів і як буде взаємодіяти музика з візуальними елементами. Цей аспект є критично важливим для створення динамічного, але водночас органічного середовища для концерту, яке дає можливість художникам та режисерам найбільш ефективно передати задум.

Таким чином, функції символів у сценічному дизайні є не лише елементами візуального оформлення, а реалізують семіотичні принципи, окреслені ще Ф. де Соссюром (умовність знака), Ч. Пірсом (трикласова структура знаків), Р. Бартом (коди культури), адаптовані до специфіки сценічного дизайну через контекстуальний аналіз сучасної концертної форми.

У сценічному дизайні театралізованих концертів символ виконує багатофункціональну роль, формуючи концептуальну, емоційну, контекстуальну, суспільнотворчу, адаптивну площину події. Типологізація функцій дає змогу глибше осмислити способи формування сценічної мови, виявити потенціал знаків як інструментів впливу на глядача, структурування простору та вираження ідей. У поєднанні з реальними прикладами концертної практики розкриття функцій символів сприяє розумінню їх семіотичного ресурсу в системі сучасного дизайну.

### **3.3. Семіотичні принципи формотворення сценічного дизайну театралізованих концертів під час воєнного стану в Україні**

Семіотичні принципи формотворення сценічного дизайну театралізованих концертів під час воєнного стану в Україні розкриваються через візуальні системи, що виконують функцію репрезентації національного досвіду, культурної пам'яті та символічного спротиву. У контексті повномасштабного вторгнення російських військ особливого значення набуває дослідження тих знакових механізмів, які використовуються в сценічному мистецтві як інструменти комунікації, мобілізації та підтримки колективної ідентичності. Театралізовані концерти, що активно використовують фольклорні символи, архетипні образи й сучасні технології, формують складну візуально-семіотичну мову, здатну втілювати емоційні, етичні та політичні меседжі в межах сценічного простору. У цьому контексті семіотика розглядається як методологічна основа аналізу процесів продукування і трансформації смислів у межах сценічного дизайну, що набуває статусу комунікативного тексту культури, адаптованого до екстремальних умов війни. Особливої ролі набувають ті семіотичні формотворчі

засади, що базуються на глибинних фольклорних архетипах – зокрема образах зозулі та дерева життя.

Важливого значення набуває театралізований концерт як жанрово гібридна форма сучасного мистецтва, що поєднує музику, сценічне дійство, візуальну образність і символічну комунікацію. У межах цього виду сценічної практики формотворення набуває особливої щільності семіотичних структур: світлові рішення, кольористика, архітектоніка сценічного простору, відеопроєкції, костюмоване рішення та рухова пластика функціонують як знаки у соціальному просторі війни. Це пояснюється складною природою концертного дійства, яке, за словами М. Мельник, «висуває специфічні вимоги до створення концертного дійства» в умовах масовості аудиторії, її різноманітності» та потреби поєднання «розважальної, пізнавальної, естетичної та виховної функцій» [71, с. 3].

Військовий стан трансформує художню мову сценографії в бік посиленої символізації, актуалізуючи архетипні образи, національні міфологеми, елементи фольклорного коду та пам'яттєві маркери травматичного досвіду. Це зумовлює появу унікального сценічного дискурсу, в якому дизайн стає не просто репрезентативним інструментом, а способом продукування та легітимації смислів, що мобілізують суспільство, консолідує спільноту навколо ідеї опору та надії. Як зазначила Т. Гардашук, «це передбачає, що значення певного визначеного аспекту символу має бути відоме тому, хто його сприймає... <...> в якомусь сенсі консолідує ефект символу, що спонукає до життя, подібний до вилиття національного гімну на патріотів в умовах окупації» [25, с. 277]. Таким чином, виокремлення семіотичних принципів формотворення сценічного дизайну театралізованих концертів в умовах війни є актуальним і методологічно виправданим завданням, яке ґрунтується на аналізі конкретних сценічних практик, візуально-комунікативних стратегій та художніх рішень, що репрезентують національну ідентичність, колективну пам'ять і досвід травми. Це дає можливість виявити, яким чином сценічний простір функціонує не лише як естетичне середовище, а як гетерогенний код культурної само ідентифікації, пам'яті та соціальної мобілізації у стані екзистенційного випробування.

Серед виокремлених у межах дисертаційного дослідження семіотичних засад формотворення сценічного дизайну театралізованих концертів в умовах війни особливу евристичну цінність становить принцип символічної репрезентації колективної пам'яті та ідентичності, який передбачає кодифікацію травматичного історичного досвіду, соціокультурних архетипів і маркерів національної приналежності у візуально-композиційній структурі сценічного простору. Цей принцип спирається на розуміння символу як фундаментального елементу культурного коду, що виконує функцію репрезентації колективної пам'яті, цінностей і світоглядних орієнтирів. У процесі формування національної ідентичності символи постають не лише як знакові маркери, а й як потужні емоційні та когнітивні конденсати, які візуалізують глибинні архетипові уявлення. Застосування символів у культурній продукції забезпечує ефективну комунікацію між митцем та аудиторією, оскільки вони апелюють до універсальних змістів, закорінених у колективному несвідомому і є зрозумілими поза межами мовного чи національного бар'єру.

Особливої актуальності символіка набуває у кризові періоди трансформацій – зокрема, у контексті суспільних зрушень, що супроводжуються зростанням потреби у самоідентифікації. Показовим є досвід України, де на межі 1980–1990-х років – у період дезінтеграції радянського простору – сценічний дизайн театралізованих дійств почав активно інтегрувати елементи національної символіки: вишиванки, національні кольори, герб, козацькі мотиви тощо. Ці образи набували функції репрезентантів національної автентичності, утверджували нову модель культурної самосвідомості та виконували роль опору колоніальним ідеологемам.

Проте в умовах пострадянського інформаційного середовища спостерігалось часткове знецінення та інструменталізація національної символіки – через її поверхове використання у популістських або комерційних контекстах. Це призвело до тимчасової втрати глибинного смислового наповнення таких знаків, аж до переломного моменту – початку Революції Гідності (2013–2014 рр.). Саме в цей історичний період національна символіка

реінтерпретується і набуває нового, екзистенційного змісту – як візуальний маніфест боротьби за людську гідність, свободу, права людини та державний суверенітет. Відтак, сценографія театралізованих концертів, що розгорталися в умовах Революції Гідності та подальшої війни з російською федерацією, перетворюється на багаторівневу семіотичну систему, де кожен елемент – колір, світло, конструктивна побудова сцени, використання історичних або міфологічних образів – має символічне значення і слугує транслятором актуальних політичних, культурних та ідеологічних меседжів. Символ стає не просто декоративним елементом, а повноцінним носієм змісту – таким, що дає змогу художньо формувати образ нації, консолідувати спільноту та створювати простір для емоційного резонансу з глядачем [83].

Наприклад, концерти українського гурту «Океан Ельзи», особливо після 2014 року, набули глибокого патріотичного та соціально-політичного змісту. Це відбувалося завдяки активному застосуванню у сценографії національних кольорів, державного прапора, а також символів боротьби та незламності – зокрема, образу Захисника. Так, у світловому оформленні та візуальних проєкціях під час сольного концерту до 23-ї річниці Незалежності України, що відбувся 24 серпня 2014 року на НСК «Олімпійський» у Києві «домінували синьо-жовті кольори, а сам прапор нерідко ставав центральним візуальним елементом сцени, що сприяло формуванню атмосфери солідарності та єдності. Особливу увагу приділяли візуалізаціям, що відсилали до подій Революції Гідності та війни на Сході України: на екранах з'являлися проєкції руїн, пошкоджених будівель як символів збройного конфлікту, водночас доповнені елементами українського орнаменту – як метафорою незламності національного духу (Додаток Б–53) [83]. У такий спосіб сценічне оформлення перетворюється на потужну візуальну мову, яка поглиблювала зміст текстів пісень та посилювала емоційний вплив на глядача. Таким чином, концерти «Океану Ельзи» стали платформою для моральної підтримки українців і символічного об'єднання у період національного випробування.

З початком повномасштабної агресії російської федерації проти України у 2022 році національна символіка набуває якісно нового, екзистенційного змісту. Вона перестає бути лише засобом репрезентації культурної ідентичності, трансформуючись на ключовий інструмент суспільної мобілізації, емоційної консолідації та моральної підтримки в умовах війни. У цей період візуально-знакова система в межах театралізованих концертів виявляється надзвичайно значущою, адже виконує не лише естетичну, а й виразно комунікативну функцію, спрямовану на формування образу національного спротиву, незламності та духовної єдності. Її ефективність, як слушно зауважує О. Ковальчук, посилюється завдяки здатності художників до індивідуального пошуку та тонкого відчуття історичного моменту, що дає можливість створювати глибоко резонуючі образи [51, с. 129].

Репрезентативним прикладом інтерпретації символіки в умовах війни є благодійний проєкт «Добрий вечір, ми з України» – серія патріотичних концертів, що проходили у 2022–2023 роках як на території України, так і за її межами. Сценографія цих подій трансформувалася у багаторівневу семіотичну систему, в якій кожен візуальний елемент виконував не лише естетичну, а й символічно-ідеологічну функцію. Застосовані на сцені візуальні образи апелювали до актуального контексту війни, патріотизму та національної гідності. Наприклад, гасло «#PUTINGOHOME», проєктоване на головному екрані сцени (Додаток Б–54), виконувало роль відкритого політичного маніфесту, візуалізуючи протестний настрій суспільства та чітку артикуляцію спротиву агресору. У цьому випадку типографічний елемент набував властивостей символу прямої дії, репрезентуючи позицію виконавця й аудиторії щодо війни як екзистенційної боротьби. Іншим емоційно й іконографічно насиченим візуальним образом стала проєкція з панорамою Києва, на якій домінують Державний прапор України та монумент «Батьківщина-Мати» (Додаток Б–54). Це поєднання історичного та сучасного візуального коду стало візуальним уособленням національної сили, нескореності та неперервності

культурної традиції, водночас слугуючи метафорою стійкості державності в умовах війни.

Ще однією ключовою ілюстрацією (Додаток Б–54) є візуалізація мапи України з елементами традиційного українського декоративного розпису, в якій центральне місце займає стилізований образ, що нагадує обличчя війни або дух спротиву. Така стилізація архетипізованого образу, що поєднує елементи народної графіки з сучасним символізмом, створює потужний візуальний резонанс. Вона вказує на трансформацію колективного досвіду в художній код, де традиція і сучасність формують єдине комунікативне поле. Таким чином сценографія проєкту «Добрий вечір, ми з України» не обмежується декоративною функцією, а перетворюється на інструмент культурної артикуляції, засіб комунікації національного нарративу та платформу для візуального маніфестування української ідентичності в умовах війни. Її семіотична структура ґрунтується на використанні добре впізнаваних національних символів (прапор, мапа України, етнографічні мотиви) у синергії з актуальними політичними й соціальними меседжами, що забезпечує високий рівень емоційного залучення аудиторії.

Одним із провідних семіотичних принципів формотворення сценічного дизайну є поєднання традиційних кодів з технологічною естетикою, що візуалізує образ сучасної України як сильної, стійкої та вкоріненої в культуру нації. Цей принцип реалізується в сценографії театралізованих концертів, що відбувалися на українських сценах після 24 лютого 2022 року. Вони засвідчують інтенсивне використання знаків і образів, які апелюють до колективного досвіду травми, боротьби та надії. Застосування національних кольорів, стилізованих артефактів військового побуту, історичних ремінісценцій і сакралізованих візуальних кодів (наприклад, мапа України, обличчя героїв, образи зруйнованих міст, тризуб [24] тощо) перетворює сценографію на інструмент художнього осмислення реальності та духовної терапії для суспільства.

Символіка в сценічному дизайні в цей період виконує функцію не лише візуального акценту, а й активного кодування політичних, соціальних та

морально-етичних наративів. Вона створює контекстуальне тло для художнього висловлювання, в якому кожен сценічний елемент – колористика, просторове рішення, світлові акценти, матеріальність декорацій – постає як семіотичний знак, наділений здатністю транслювати глибинні смисли. У такий спосіб сценографія формує не лише сценічний образ, а й емоційно-наративну структуру колективної пам'яті, в якій глядач стає не пасивним спостерігачем, а співтворцем культурної події.

У сучасному українському сценічному мистецтві спостерігається стійка тенденція до активного переосмислення та естетичного оновлення традиційної культури, зокрема її фольклорної складової. Це переосмислення виражається в особливій увазі митців до міфологем, символічних образів, які втілюють глибинні архетипи, культурні смисли та колективну пам'ять. Ці елементи дедалі частіше інтегруються в театралізовані концерти, де вони функціонують не просто як декоративні елементи, а як повноцінні семіотичні знаки, що передають глядачеві смислово насичені культурні послання. Символи, що з'являються на сцені, починають бути потужними носіями значень, яких надають як традиційні, так і нові культурні контексти. Наприклад, образ зозулі, що є символом часу, долі, передчуття змін або смерті, а також дерево життя, яке репрезентується знаком космогонічного порядку та єдності трьох світів (небесного, земного й підземного), мають глибоке сакральне походження в українському фольклорі. Їхнє використання в сучасному сценічному дизайні - це не просто збереження традиції, а й її адаптація в умовах нових художніх контекстів, що виникають у сучасному світі.

В умовах медіасфери початку XXI століття ці образи, через різні візуальні рішення – від костюмів і світлових інсталяцій до відео арту й цифрових проєкцій – набувають нового звучання і актуальності. Вони здатні передавати сучасне прочитання традиційних символів, активно вплітаючи їх у сучасний художній дискурс. Це дає змогу зберігати культурну спадщину і водночас інтегрувати її в контекст нових медіа та технологій, що характеризують сучасну естетику. Таке поєднання традиційного та новітнього забезпечує глибокий культурний діалог,

де архетипи національної культури отримують своє продовження в оновленій формі, що може бути зрозуміла та актуальна для сучасної аудиторії [71, с. 15].

У нинішньому соціокультурному контексті, позначеному війною, кризами та боротьбою за збереження національної ідентичності, сценографія театралізованих концертів виконує не лише естетичну функцію, а й стає важливим інструментом культурної комунікації. Вона здатна кодувати й передавати глядачеві важливі меседжі, що стосуються єдності, спадкоємності, надії та оновлення нації. Виступи, що поєднують музику, перформанс, цифрові технології та фольклорні алюзії, формують новий тип синтетичного мистецтва, де візуальний ряд набуває статусу рівноправного з музичним і вербальним складовим частинами. При цьому, кожен елемент сценографії стає не тільки частиною естетичного оформлення, але й активним учасником формування наративу, що спонукає до глибших роздумів про історичний і культурний контекст.

Саме в межах таких синкретичних мистецьких практик відбувається глибокий діалог між традиційною символікою та сучасною візуальною мовою. Фольклорні міфологеми, інтегровані в сценічний простір, дають змогу створювати складні смислові конструкції, які резонують із сучасним глядачем. Це викликає емоційну залученість та стверджує переконання, що сучасна культура має глибоке коріння у традиціях, яке не лише зберігається, але й трансформується в нових контекстах. Використання фольклорних образів не тільки надає сценічному дизайну автентичності, але й надає йому важливу культурну функцію – через ці образи глядач може відчутти зв'язок з національною спадщиною та глибокими культурними архетипами. Цей процес можна розглядати як механізм культурного «перекладу», коли архаїчні образи отримують нове прочитання в умовах сучасних соціокультурних реалій [51, с. 125].

У зв'язку з тим, що театр і сцена стають простором вираження культурної ідентичності, образи, що традиційно належали до народної культури, починають функціонувати в новому символічному та естетичному контексті. Це дає змогу

створювати сценічну атмосферу, яка поєднує духовні коди минулого з авторським баченням сучасного митця. У такий спосіб театралізовані концертні форми трансформуються у потужний культурний процес, де відбувається синтез колективної пам'яті та актуальних інтерпретацій, що надає сцені статусу простору для рефлексії над національно важливими темами. У зазначених практиках культурні образи не лише виконують роль естетичних засобів, а й набувають функцій збереження та трансляції нематеріальної культурної спадщини, слугуючи механізмом підтримки ідентичності та зв'язку поколінь [51].

Показовим прикладом такої інтеграції є сценографія виступу Джамали з піснею «1944» на міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення-2016» [169]. Візуальне оформлення виступу було концептуально спрямоване на візуалізацію національної пам'яті та культурної травми кримськотатарського народу (Додаток Б–55). Сценічний простір трансформувався у багаторівневий символічний ландшафт: на екранах з'являлося зображення дерева з розгалуженим корінням, яке уособлювало історичну спадкоємність роду, історичну глибину та зв'язок поколінь. Кольористика – від насичено червоного до вогняно-золотого – апелювала до образів втрати, боротьби та духовного відродження.

Використання світлових ефектів, синхронізованих із вокальним кульмінаційним розвитком композиції, сприяло створенню сакралізованої атмосфери (Додаток Б–55) [169]. У такий спосіб сценографія не лише підсилювала емоційний вплив музичного твору, а й слугувала як візуально-культурний наратив, що актуалізує пам'ять про депортацію кримських татар 1944 року, звертаючись до сучасного глядача через мову сценічного мистецтва.

Отже, сцена постає як важливий майданчик для реалізації культурного потенціалу традиційних символів народу, які в умовах війни та боротьби за національну ідентичність здатні трансформуватися в потужний емоційний і соціальний інструмент. Це є суттєвим аспектом сучасного сценічного дизайну,

який сприяє підтримувати культурний діалог між минулим і теперішнім, активно інтегруючи елементи народної культури у новітні художні практики.

У постановках гурту ONUKA сценічні образи часто набувають символічної глибини. Зокрема, елементи костюмів, відеопроєкції та динамічне світлове рішення утворюють візуальну метафору трансформації жіночого образу на птаха – як алегорію змін, пам'яті та оновлення (Додаток Б–57). Особливо виразною є побудова світлопростору: контрастне спрямоване освітлення, що проєктується під кутом на сцену, у поєднанні з абстрактними формами вгорі формує силует птаха з розгорнутими крилами, ніби охоплюючи виконавицю. Такий композиційний прийом не лише акцентує на образі метаморфози, а й візуально структурує простір навколо центру дії, підсилюючи емоційну напругу сценічного моменту. Це, водночас, створює глибоке психо-емоційне сприйняття і привертає увагу до важливості змін і переродження, яке стає ключовим елементом сучасного культурного контексту. З огляду на сценографічні рішення, варто окремо підкреслити, що символічний пласт реалізується через поєднання світлової структури, пластичної режисури руху, матеріальності костюму та інтерактивної відеопроєкції. Такий багатокомпонентний простір визначає тип сценічної динаміки та її ритмічну організацію.

У концертних постановках гурту DakhaBrakha простежується активне використання звукових і візуальних архетипів, які апелюють до глибинних пластів культурної пам'яті (Додаток Б–58). Звуки, що наслідують пташині поклики, у поєднанні з образами жінки-жертви та жінки-пророчиці, створюють цілісну ритуалізовану структуру виступу. Сценічна дія розгортається в умовах драматичного світлового оформлення: сцена занурена в густий червоний колір, крізь який прориваються світлові промені, що формують аури навколо виконавиць. Така світлотіньова композиція візуалізує образ пророчиці – провидиці, що несе знання і символічний тягар пам'яті. Особливу роль у створенні цього образу відіграє вокальне соло Ніни Гаренецької, підсилене жестикульованою пластикою і масивною традиційною головною прикрасою, що нагадує ритуальний головний убір (Додаток Б–58). Поєднання темних, земляних

відтінків костюму з уповільненими, центрованими рухами тіла формує ефект архетипової трансформації – жінки як носія сакрального знання, вкоріненого в міфологію (Додаток Б–58). Ці сценічні коди постають як візуальні та звукові маркери колективної пам'яті, що втілюють глибокий зв'язок з національними традиціями, і водночас артикулюють сучасні культурні меседжі – про втрату, опір, ідентичність та пророче жіноче начало.

Таким чином, символи українського фольклору, що використовуються у сучасному сценічному дизайні, набувають нових значень і функцій. Вони не лише зберігають культурну спадщину, але й активно працюють у контексті сучасних соціальних та політичних процесів, ставши потужними інструментами комунікації в умовах війни та боротьби за національну ідентичність. Ці образи формують новий національний нарратив, який дає змогу не лише зберігати, але й адаптувати культурні традиції до нових умов, створюючи нові художні практики і глибокі емоційні переживання для сучасної аудиторії.

У контексті сучасного сценічного дизайну варто також звернути увагу на глибину взаємодії глядача з цими образами. Сьогодні зозуля та дерево життя вже не виконують лише декоративну функцію, а стають потужними культурними кодами, здатними активізувати пам'ять, емоційну чутливість і впізнаваність серед глядачів. Вони перетворюються на візуальні меседжі, які резонують із сучасним сприйняттям культури і нації. Такі символи стають потужними емоційними тригерами, які змушують задуматися над питаннями ідентичності, спадкоємності культурних традицій та зв'язку з глибокими архетипами. За таких умов сценографія стає не просто естетичним елементом вистави чи концерту, а й важливою платформою культурної комунікації, яка сприяє діалогу між минулим і сучасним, між традицією і її новими інтерпретаціями в умовах швидко змінюваного світу.

У сучасному сценічному дизайні театралізованих концертів особливу роль відіграють фольклорні міфологеми, які функціонують як багаточарові візуальні коди. Символи, закріплені в колективній підсвідомості – зокрема зозуля та дерево життя – забезпечують глибоку емоційну взаємодію між сценою і

глядачем, долаючи часові й культурні бар'єри. Їхнє використання у сценографії не є випадковим чи декоративним: воно ґрунтується на архетипних структурах національної пам'яті та сакральних уявленнях, що набувають нового звучання в умовах сучасних соціокультурних викликів, зокрема війни.

У традиційному українському фольклорі зозуля символізує час, долю, весну і втрату – теми, що закріплені в міфопоетичній структурі культури. У сучасному сценічному просторі ця міфологема набуває додаткових значень: вона трансформується в знак надії, пробудження, фемінного начала або ж – у символ втрати і пам'яті. Візуальна реалізація образу зозулі відбувається через різноманітні сценографічні засоби – від світлових і відеоінсталяцій до хореографічної пластики та абстрактних цифрових проєкцій. Завдяки цьому фольклорний символ набуває здатності передавати сучасні емоційні стани й працює як маркер національного досвіду. Цей образ часто інтерпретується засобами відеоарту, хореографії або світлових композицій.

Дерево життя – один із найбільш сакральних і всеохопних образів традиційної культури, що символізує космогонічний порядок, гармонію між трьома світами (небесним, земним і підземним) і нескінченність природних циклів. Його формотворче втілення охоплює вертикальні світлові інсталяції, деревоподібні сценічні конструкції, відеоарти, що передають ріст, пульсацію й енергію. Така сценографічна реалізація дає змогу візуалізувати абстрактні поняття буття, стійкості та оновлення, актуалізуючи архетип у сучасному культурному контексті. У сценічному дизайні театралізованих концертів цей символ трансформується у візуальний стрижень простору, який репрезентує зв'язок між поколіннями, незнищенність культурної спадщини та духовну сталість нації.

І зозуля, і дерево життя функціонують у сценічному дизайні як архетипні образи з глибоким символічним потенціалом, що не лише зберігають фольклорну традицію, але й забезпечують її естетичне оновлення та культурну адаптацію до умов війни, кризи, духовного пошуку. Їхня роль полягає в утвердженні візуального канону культурної ідентичності, який працює

одночасно на інтелектуальному, емоційному та семіотичному рівнях – як засіб комунікації, пам'яті й духовної мобілізації глядача.

Наприклад, у концертних виступах гурту Go\_A (Додаток Б–56) образ дерева життя активно використовується як візуально-сценографічний символ оновлення, циклічності часу та єдності поколінь. У сценографічному оформленні таких постановок дерево постає не лише як декоративний елемент, а як сакральний архетип, що апелює до глибинних пластів традиційної культури [48]. У сценічному рішенні виступу гурту Co\_A на Євробаченні-2021 із піснею «Шум», де дерево життя втілюється через інсталяційні «лісові» конструкції, динамічне освітлення та взаємодію артиста з простором. У цій інтерпретації архаїчний мотив трансформується в аудіовізуальну метафору весняного оновлення – пробудження природи і духу. Через синтез електронної музики, вокалу, етноелементів та технологічної сценографії гурт створює модернізовану версію обрядового дійства, у якій народні образи набувають актуального звучання в контексті глобального мистецького середовища. Таким чином, сценографічне втілення образу дерева життя виконує функцію кодування традиційної символіки, залучаючи глядача до діалогу з глибинними архетипами нації та сприяючи збереженню культурної пам'яті в сучасній сценічній мові.

Сценографія, яка апелює до фольклорної символіки, стає інструментом формування нової національної ідентичності. Вона не лише зберігає історичну пам'ять, а й є основою для розвитку нового культурного наративу, в якому акцент робиться на культурну стійкість і єдність українського суспільства. Театралізовані концерти, що використовують ці образи, стають не просто розвагою, а ритуальними діями, які мобілізують глядацьку увагу і створюють нові сенси, актуальні в умовах сучасної кризи.

Міфологеми українського фольклору набувають все більшої популярності у створенні візуальних наративів у театралізованих концертах, особливо в таких жанрах як етноелектроніка, арт-фолк та концептуальний музичний перформанс. Це дає можливість вийти за межі традиційного музичного виступу, де візуальні елементи відіграють не менш важливу роль, ніж звукові. Митці використовують

фольклорні символи для створення складних, багаторівневих сценічних образів, що одночасно працюють на емоційному і символічному рівнях [51, с. 128].

Одним із визначальних семіотичних принципів формотворення сценічного дизайну театралізованих концертів є принцип актуалізації фольклорних смислів через візуальні метафори та новітні технології. Дослідження таких вітчизняних авторів, як А. Алішер [1], Г. Гардашук [25], Л. Генералюк [27], В. Горбунова [28], О. Бойко [5], показують, що сучасний сценічний простір українського мистецтва дедалі більше виконує роль не лише естетичної, але й ідеологічної платформи для репрезентації та трансформації фольклорних смислів. Театралізовані концерти, що поєднують світлові рішення, цифрові проєкції, відеоарт, елементи костюмного дизайну та перформативні практики, дають змогу створювати складні образні системи, в яких зображення зозулі або дерева життя набувають нових візуальних форм. Ці форми можуть бути представлені як абстрактні графічні композиції, інтерактивні цифрові інсталяції або навіть відео-перформанси, що дають можливість глядачу бути активним учасником процесу створення значення. Проте, незважаючи на змінювану форму, символічна природа цих образів залишається незмінною, виявляючи вічні теми циклічності життя, зв'язку з природою, традицією та культурною спадщиною. Ці образи не тільки оживляють сцену, але й формують візуальну мову української культурної ідентичності, що знаходить відгук у серцях глядачів через коди впізнавання та емоційний зворотний зв'язок. Вони активно сприяють розвитку культурної самосвідомості, а також допомагають вищому рівню емоційної та інтелектуальної залученості публіки.

У процесі взаємодії глядача з такими сценічними елементами активізується процес культурного «зчитування», що дає змогу реципієнтові зануритися в багатопланові наративи, які охоплюють широкий спектр емоційних і когнітивних аспектів – від персональної пам'яті до історичної тяглості. Така особливість сценічної взаємодії зумовлює трансформацію сценографії з інструмента оформлення події в автономну систему культурної комунікації. Вона здатна не лише передавати візуальні імпульси, а й оперувати на глибоких

символічних рівнях, транслуючи колективні травми, надії, цінності та культурні концепти, що формують національну ідентичність [51]. Сучасні наративи, побудовані на цій взаємодії між символами та глядачем, мають значний вплив на процеси самоідентифікації, закріплення національних уявлень і відновлення зв'язку з культурною спадщиною. Це вкрай важливо в умовах національних криз і, зокрема, в умовах війни, коли символи на сцені слугують як елементи культурного опору і маркери духовної єдності нації.

У ситуації національного спротиву, міфологічні образи, що використовуються в сценічному дизайні, отримують додатковий рівень значення: вони перетворюються на знакові елементи, здатні відобразити потужну культурну відповідь на виклики сучасності [25]. В умовах війни та національного спротиву такі символи не лише відновлюються в своїй первісній формі, але й трансформуються в потужні інструменти культурної комунікації, здатні об'єднувати громадян навколо спільних ідеалів. Вони становлять єдиний континуум із нашою історією, національною гідністю і пам'яттю, а через сцени театралізованих концертів або виступів отримують нові прочитання, адже вони мають здатність викликати глибокі емоційні переживання і передавати досвід поколінь, впливаючи на сьогодення.

Важливим є також принцип трансляції національного досвіду та самоідентифікації. Він полягає у тому, що через інструменти сценічного дизайну, включаючи світлові рішення, костюми, відеоінсталяції та загальну композицію, відбувається глибока актуалізація фольклору не тільки як естетичної складової, а й як цілісної моделі культурної пам'яті. Міфологеми, інтегровані у сценічний простір, слугують засобом для розшифровки ключових моментів національного досвіду та стрижнів соціального життя, активно впливаючи на відчуття глядача та стимулюючи процеси самоідентифікації та культурної спадкоємності [25; 28]. Вони стають символами, через які можна розшифрувати ключові моменти національного досвіду та важливі стрижні соціального життя. Таким чином, сценографія не лише допомагає створювати

емоційне середовище для глядачів, а й служить платформою для візуального, емоційного й символічного прочитання сценічного образу.

Вдало знайдені міфологеми, наповнені символічним змістом, набувають важливого значення в контексті театралізованих концертів, де вони трансформуються у знакові візуальні образи, котрі зчитуються аудиторією як культурні коди. Їх використання не є випадковим чи декоративним, а ґрунтується на глибоких смислових шарах, що закорінені в колективній пам'яті та архетипних структурах народної культури [102, с. 235]. Ці символи не лише виконують роль декору, а й сприяють формуванню цілісного наративу, що об'єднує глядачів у спільному сприйнятті та осмисленні культурної спадщини. Вони є потужним інструментом візуальної та емоційної трансляції традицій, що несе в собі колективну пам'ять і дух нації.

Сценічний простір у сучасному українському мистецтві, особливо у контексті театралізованих концертів, функціонує як ефективна платформа для репрезентації фольклорних смислів. Семантичні образи, запозичені з народного фольклору та етнічної міфології, набувають нових форм втілення, і нових трактувань завдяки використанню сучасних технологій: світлових рішень, костюмів, відеоінсталяцій і загальної композиції перформансу. Цей процес реконструкції фольклору на сцені не лише допомагає передати естетичні аспекти народної культури, але й актуалізує ці символи в контексті сучасної культурної ідентичності [51]. Візуальні ілюстрації, засновані на глибоких символах, сприяють тому, щоб глядачі відчували безперервність часу, яка є важливою складовою процесу культурної рефлексії.

Важливою частиною цього процесу є потенціал сценографії як інструменту культурної комунікації. Міфологеми, інтегровані в структуру сценічного дійства, сприяють більш глибокому зануренню глядача в художню реальність. Вони стимулюють емоційне та символічне прочитання сценічного образу, активізуючи таким чином зв'язок між традицією та сучасністю [51]. Як було обґрунтовано в попередніх аналітичних блоках дослідження, сценографія постає як інструмент культурної трансмісії, що забезпечує перетворення

архаїчних міфологем на актуальні семіотичні конструкції, здатні резонувати з ментальними настановами сучасного глядача, зокрема представників молодших генерацій, та впливати на процеси формування колективного уявлення про національну ідентичність.

В рамках дослідження також було проведено детальний аналіз графічних елементів, що використовуються у дизайні сценічних проєктів під час війни, із фокусом на їх роль у формуванні національної ідентичності та культурної комунікації через візуальні засоби. Важливим аспектом цього аналізу стало вивчення функціонування символічного наповнення, заснованої на національній символіці, яку активно застосовують у різноманітних сценічних постановках, концертних і благодійних заходах. Виявлено, що ці елементи набагато більші, ніж просто естетичні чи декоративні складові: вони є важливими знаковими системами, що не лише прикрашають сцену, але й допомагають організувати культурну комунікацію на глибшому рівні, зокрема в умовах кризи та війни. Символіка на сцені стає важливим елементом психологічної ідентифікації, за допомогою якої глядачі сприймають та відчують глибші сенси, що стоять за кожним зображенням чи кольором [165].

Прикладом глибокої інтеграції національної символіки в сценографічний простір є масштабний мистецький проєкт «Ти у мене єдина», присвячений 30-річчю Незалежності Україна (2021). У межах нього проєкту символічна мова сценічного оформлення, відеографіки та візуального ряду відіграла ключову роль у формуванні національного меседжу (Додаток Б–59). Особливістю стало використання графічних елементів, глибоко вкорінених у культурні коди, що відображають історичну пам'ять, локальні ідентичності та ідеї національної єдності. Зокрема, використання кольорів національного прапора, етнічних мотивів, образів, що апелюють до колективної історичної пам'яті, мало на меті не просто оформити подію, а транслювати ключові цінності – гідність, стійкість, єдність (Додаток Б–59).

Особливу увагу заслуговує концепція семантичної репрезентації кожного з регіонів України. Для всіх 24 областей і Автономної Республіки Крим було

створено індивідуальні символічні зображення у формі стилізованих квітів (Додаток Б–60). Ці квіти не були абстрактними декоративними елементами: кожна з них візуалізувала локальні смисли, культурні ознаки, історичні й економічні характеристики відповідного регіону. У графічну структуру кожної квітки інтегрувалися зображення елементів флори, фауни, архітектури, народного мистецтва, економічних ресурсів тощо. Такий підхід забезпечував одночасно й уніфікацію загального стилю, і диференціацію візуальних смислів.

Як зазначають організатори проєкту, «графічна візуалізація комплексу образів реалізована у вигляді калейдоскопічних квіткових орнаментів, що формуються із зображень, фотографій, символів і стають основою динамічної айдентики» [87]. Квітка як універсальний образ дала змогу створити гнучку модель графічного представлення: її структура, форма і кольористика змінювалися залежно від регіону, зберігаючи водночас цілісність стилю (Додаток Б–60). Це забезпечувало подвійний ефект: з одного боку – індивідуалізацію кожної області, з іншого – візуальну інтеграцію в межах єдиного культурного проєкту. Наприклад, у символіці Київської області було використано мотиви з прапора регіону, зокрема зображення святого Юрія (Георгія) Змієборця на білому коні, який перемагає змія. Цей центральний елемент інтегрований у структуру квітки, доповнений жовто-синьою кольоровою гамою, що віддзеркалює кольори прапора області. Таким чином, квітка Київської області візуально репрезентує історичну спадщину та духовні символи краю (Додаток Б–60.11). Розроблена креативною агенцією «Провід» квіткова символіка надала можливість акцентувати специфіку кожного регіону, зробивши візуальну мову зрозумілою, локалізованою, але водночас включеною до загальнонаціонального дискурсу.

Кураторська концепція дає можливість глибше залучити глядача до процесу, сприяючи не лише візуальному сприйняттю, а й емоційному та інтелектуальному зануренню в культуру. Тому візуальні елементи, як у випадку з квіткою, не лише гармонізують, а й несуть глибоке символічне забарвлення, яке додає додаткові семантичні пласти. У межах цієї концепції квітка, яка є

основним елементом мистецького проєкту «Ти у мене єдина» до 30-річчя Незалежності України (2021), символізує Україну як країну, що росте, розквітає і рухається вперед (Додаток Б–59, Додаток, Б–60).

Особливе значення має те, що цей символ є універсальним і зрозумілим для всіх, незалежно від місця проживання або соціального статусу, оскільки він ґрунтується на культурній спадщині, що є спільною для всіх громадян країни. Квітка є своєрідним «знаковим ядром» концепції національної єдності, що об'єднує усі регіони країни в одну цілісну культурну картину (Додаток Б–60). Через це символіка квітки, як частини сценічного наповнення, не лише візуально передає ідею єдності, але й створює атмосферу, яка покликана надихати і мобілізувати громадян на нові звершення. Згідно з концепцією, ця квітка буде постійно еволюціонувати, формуючи нові образи, які будуть символізувати сучасні досягнення країни, інтегруючи їх у загальну наративну структуру національної культурної ідентичності [87].

Символічний ряд, зафіксований у сценографії проєкту (Додаток Б–59), еволюціонує у напрямку футурологічної візії, що репрезентує не лише бажане, а й концептуально необхідне майбутнє для країни. Така візуальна стратегія відображає орієнтацію на інновації, оновлення та цінності сталого розвитку. У цьому виявляється глибинна функція сценографії як інструменту символічного прогнозування й соціального моделювання. Квітка, що слугує візуальним ядром композиції, у цьому випадку не лише уособлює єдність і стабільність нації, але й фіксує її готовність до змін, відкритих до нового й глобального, – що, у свою чергу, формує підґрунтя для процесів самоідентифікації [87]. У цьому випадку квітка функціонує як основний візуальний елемент, на якому побудована загальна концепція дизайну, що визначає не лише художній образ, але й глибокі культурні ідеї. Саме квітка у своєму графічному та формальному вираженні стає універсальним елементом, що трансформується залежно від її регіонального символічного позначення та технологій відтворення, включаючи медіа-візуальні проєкти, світлові шоу, цифрові інсталяції та навіть у перформативних практиках (Додаток Б–59; Б–60). Пелюстки квітки у своїй структурі можуть вдало

поєднувати елементи орнаментики та кольори, що сприяють відображенню національних символів і цінностей, а також створюють певну ауру української культурної ідентичності.

Серед сучасних театралізованих концертів і музичних шоу як в Україні, так і за її межами спостерігається тенденція до формування подієвих наративів, які артикуляціюють позицію підтримки української державності. Поруч з українських митцями, які беруть участь у цих подіях, важливу роль відіграють й міжнародні митці, які використовують свою творчість для відображення глобальних соціальних і політичних проблем. Одним із таких прикладів є художник Д. Скрипник, який створив графічний символ соняшника (Додаток Б–61) для міжнародного благодійного концерту-марафону «Save Ukraine – #StopWar». Цей концерт був організований для збору коштів на підтримку українців, і проводився в різних містах та країнах світу [75]. Д. Скрипник зазначає, що при створенні графічного символу він вкладав в нього свої персональні уявлення та емоції, що робить цей образ надзвичайно сильним і насиченим. Водночас, соняшник є не лише рослиною, а й знаковим символом, який має багато культурних асоціацій, зокрема в Україні [75]. У його інтерпретації соняшник символізує здатність бачити, чути і відчувати, він функціонує як «спостерігач» навколишнього світу. Відповідно до пояснень самого художника, соняшник є «сенсором», який здатний візуалізувати емоції, що виникають у відповідь на зовнішні події, а також відображати внутрішній стан нації. Квітка, яка розквітає в найскладніші моменти, ставши символом стійкості і єдності, в цій інтерпретації здобуває нове глибоке значення: «Соняшник зростав у різних аспектах, але саме зараз, у найстрашніший та найемоційніший момент, соняшник розкрився. Дивлячись на Україну, відчуваючи кожного українця, він просить бути поміченим усім світом. Він просить світла» [75]. Така емоційна насиченість та універсальність символу соняшника робить його ідеальним інструментом для вираження не тільки емоційного стану, а й національної солідарності та єдності. Цей символ соняшника в рамках глобальної ініціативи також є підтвердженням того, як

візуальні образи здатні перетворюватися на потужні культурні меседжі, що виходять за межі національної культури і сприяють зміцненню міжнародної підтримки. Водночас символіка соняшника вказує на єдність між Україною та світовою спільнотою, що створює нову форму культурної комунікації, де образи, що зчитуються глядачем, здатні стимулювати емоційне та інтелектуальне сприйняття, і стають важливим елементом підтримки та солідарності в складні часи.

Таким чином, символи квітки та соняшника виступають як візуальні коди, що репрезентують складний синтез традиційної культурної спадщини та актуальних потреб сучасної візуальної комунікації. Їхнє функціонування у межах театралізованих концертів та благодійних перформансів засвідчує здатність сценічного дизайну адаптувати культурні архетипи до контекстів сучасної публічної репрезентації, що набуває особливого значення в умовах національної мобілізації, глобального співпереживання й боротьби за ідентичність [75].

Символічне наповнення певного проєкту, особливо пов'язаного з видовищним і сценічним мистецтвом, є не лише важливим візуальним елементом, але й складовою частиною ідеологічного та тематичного спрямування, яке закладається у підсвідомість глядача. Вона формується через різноманітні знаки, які є основою декорацій, костюмів, сценічного оформлення, а також через зміст, що прихований у текстах музичних композицій, які звучать під час дійства. Ідея та концепція проєкту відображається не тільки у вигляді конкретних образів, але й у підсвідомих асоціаціях, які вони викликають у глядача. Взаємодія між сценою, глядачем і усім контекстом того чи іншого проєкту стає важливим аспектом цієї культурної комунікації, що дає змогу занурити аудиторію у глибші смислові шари, що виходить за межі простого естетичного сприйняття.

Важливу роль у створенні такої айдентики відіграють не лише звичні для сценічного мистецтва елементи, а й культурні та національні символи, які служать містком між сучасним мистецтвом і історичною спадщиною. Ці

символи слугують не тільки як візуальні деталі, але й як емоційні маркери, що викликають у глядача глибоке розуміння і співпереживання, додаючи виступам новий вимір значущості.

Міжнаціональний дух єдності на підтримку українського народу був виразно продемонстрований під час перформансу на благодійному футбольному матчі київського «Динамо» Match for Peace «#StopWarInUkraine». Айдентика цього заходу постала не лише як естетичне оформлення події, а як повноцінний візуальний інструмент комунікації, здатний транслювати цінності, емоції та меседжі, що об'єднують різні культурні середовища. Музичне попурі, яке виконали Тіна Кароль, Юлія Саніна (The Hardkiss), Катерина Павленко (Go\_A) та Надя Дорофєєва, стало знаковим і динамічним підсумком цього заходу. Символічним був і дизайн сценічного простору, який надавав благодійному концерту важливу культурну та національну значущість. Оформлення сцени у вигляді контуру України, а також використання синьо-жовтого світла, надавали виступу додаткову символічну вагу, наголошуючи на стійкості та патріотизмі українського народу в складні часи війни (Додаток Б–62).

Українська символіка була наочно і різноманітно втілена у виступі гурту «Kalush Orchestra» на пісенному конкурсі «Євробачення-2022», що відбувся під час важкого для України періоду, коли країна переживала масштабну військову агресію з боку Росії. Цей виступ став не лише важливим культурним явищем, але й потужним актом національного спротиву. Режисура номеру була надзвичайно продуманою і виконувалась двома талановитими режисерами-постановниками: Максимом Постюком та Олексієм Жембровським. Їхня робота забезпечила емоційну напругу і виразність виступу, який став важливим меседжем для світової спільноти, нагадуючи про українську національну гідність та боротьбу за свободу. Кульмінацією номеру став фінальний візуальний акцент, в якому з'явився прапор Донеччини, що викликало справжній шквал емоцій у соціальних мережах і стало обговорюваним моментом у світових новинах [96]. Цей кадр був важливим символом, що нагадував світовій спільноті про страждання та боротьбу українців на сході України. Варто зазначити, що у цей час ситуація в

Маріуполі була критичною, а «Азовсталь» стала символом героїзму і незламності українських військових. Соліст гурту, Олег Псюк, під час фіналу виступу закликав світ допомогти врятувати героїчних бійців полку «Азов», які з останніх сил обороняли місто. Цей жест став справжнім актом патріотизму, який отримав відгук у серцях мільйонів людей, підкреслюючи важливість єдності в боротьбі за свободу.

Особливе значення мало також те, що під час виступу гурт був одягнений у традиційний український святковий одяг, проте вбрання кожного з учасників гурту вирізнялось за регіональними традиціями [173]. Такий елемент полісемантичного наповнення сценічного дизайну не лише підкреслював національну ідентичність і культурну спадщину, але й виконував символічну функцію єднання народу, попри розбіжності у смаках та уподобаннях (Додаток Б–63). Одяг, який був прикрашений характерними для України орнаментами, додав виступу глибокого культурного контексту, що резонував із національним духом того часу (Додаток Б–63). Поява таких елементів на сцені допомогла глядачам відчутти атмосферу української культури та традицій, що стало важливим контрапунктом у цей період військової боротьби. Ця етнодизайнерська складова була вдало доповнена сучасними елементами стилю, що робило виступ ще більш унікальним і динамічним. Під час виконання пісні, тіль кожного з артистів також набувала варіативного наповнення семантичними елементами українських орнаментів, композиційна взаємодія яких не дублювала одна одну, а створювала загальне поле семантичної єдності в розмаїтті складників.

Ще однією семантичною знахідкою цього виступу став фуксиновий капелюх одного з учасників, що перетворився на символ поєднання українських традицій з сучасними баченнями у світі моди і мистецтва (Додаток Б–63). Цей колір, не типовий для народного мистецтва, привертав увагу і створював характерну метафору, яка одночасно посилювала зв'язок з гуцульським етнічним стилем і сучасними трендами. Капелюх став візуальним акцентом, що нагадував одночасно про гуцульську овечу шапку та панамку репера, що, водночас,

підкреслювало контраст між традиційним і сучасним стилями. Цей аксесуар створював ефект поп-артного звучання образу, що чудово поєднувався з жанром музичної композиції гурту та візуально акцентував сучасні трансформації української культури. Така комбінація традиційного та сучасного створила унікальний візуальний образ, що не лише підкреслював національну ідентичність, але й робив виступ гурту більш актуальним і пізнаваним у світовому контексті. Це є важливим аспектом сучасної сценографії та дизайну, де стародавні символи можуть бути поєднані з новими технологіями та інноваційними художніми прийомами. Виступ Kalush Orchestra став не просто музичним перформансом, а справжнім культурним і політичним меседжем, який залишив глибокий слід у пам'яті світової аудиторії, зміцнив єдність українців і продовжив боротьбу за незалежність і гідність на міжнародній арені.

Згідно зі словами режисера-постановника виступу О. Жембровського, в основі концепції виступу – «масштабний образ матері: космічної, що дає життя всьому на землі; фізичної, що народжує та піклується про своїх дітей; духовної – що захищає, оберігає та надихає» [6]. Цей підхід не лише ґрунтується на архетипі материнства, але й розгортає складний культурний і духовний ландшафт, який має глибоке коріння в сакральній триєдності. Ця концепція є стрижнем дизайну і структури виступу, що транлює єдність, силу та багатогранність українського народу. Поглиблене розуміння цієї концепції не лише виокремлює символи материнства як основні архетипи, але й показує, як вони відтворюються через візуальні, звукові та емоційні елементи. Виступ, таким чином, не лише втілює візуальне мистецтво, а й дає чітке послання: «Через виконавців та символічні елементи ми сплітаємо багатогранний мальовничий орнамент української душі і транлюємо енергію нашої Землі на весь світ. У постановці кожним звуком, символом, елементом ми показуємо незламну та квітучу силу духу нашого народу» [6].

Образ матері є одним з найбільш центральних і універсальних символів у багатьох релігійних та культурних традиціях. Для християн Богородиця є символом святого материнства, невід'ємною частиною життєвого шляху кожної

віруючої людини, що стає для неї джерелом духовної підтримки і сили [25]. У контексті виступу на «Євробаченні-2022» образ матері набуває ще більшого значення, втілюючи символ Матері-України, яка піклується про кожного сина і доньку, навіть у найтяжчі часи. Це не просто архетипічне зображення, а глибоке і справжнє переживання національної ідентичності та родинного зв'язку, який зберігається навіть у часи війни та страждань. Сценічне втілення Матері-України функціонує як узагальнений символ національної єдності та материнської жертвності, який в умовах воєнного протистояння набуває додаткового сенсу – уособлення витривалості й духовної незламності, попри трагізм втрат.

Материнська метафора в цьому контексті особливо сильна, адже вона органічно вписується в ситуацію, коли українці змушені відправляти своїх синів та дочок на фронт, аби захищати країну від зовнішнього ворога. Хоч відправлення, сповнене болем і розлукою, є одночасно актом сили, гідності та неперехідної турботи про майбутнє покоління. У цьому розумінні образ матері стає не тільки особистісним, але й національним – це мати, яка є символом боротьби і відродження України в часи випробувань. Символічними у виступі гурту «Kalush Orchestra» були руки матері, які зливалися у відеопроєкції на підлоговому екрані. Ці руки, що символізували захист і турботу, оберігали всю Україну від загарбників, наголошуючи на темі безмежної материнської любові та відданості. Вони репрезентували не тільки як елемент сценічного дизайну, але й як алегорія самого народу України, котрий захищає свої домівки та майбутнє, навіть перед лицем війни та зовнішньої агресії. В руках матері – символ уособлення всіх надій і мрій, що плекає і береже країна, яка віддано захищає своїх дітей від будь-яких небезпек.

Виступ на «Євробаченні-2022», таким чином, є не лише музичним і візуальним актом, але й глибоким культурним і духовним меседжем, який через узгоджену систему символів показує, що Україна – як країна є незламною матір'ю, яка не лише народжує, але й захищає своїх дітей і свою землю. Особливу значимість мала також сценографія, що включала використання екрану позаду виконавців, на якому транслювалися їхні тіні в етнічно оздоблених

арках (Додаток Б–64). Такий елемент виступу не тільки акцентував увагу на традиційному українському мистецтві та культурі, але й створював атмосферу, де історія і сучасність сплітаються в єдиному художньому контексті.

Ще однією значущою метафорою, що вразила глядачів, стали моменти метаморфози тіней у силуети свічок, що горіли під час молитви матері. Вогонь, як символ життя, надії та очищення, став важливим елементом для подання сакральної концепції. Свічки, що спалахували у тіні, нагадували про постійну присутність молитви та духовної підтримки в найтемніші години, коли душі людей потребують надії та розради. Образ свічки в культурі багатьох народів є символом вірності, пам'яті та молитви за душі загиблих. У межах цієї концепції свічка стала символом пам'яті про тих, хто загинув за Україну, а також символом духу і стійкості нації, що продовжує боротися за своє майбутнє. Семіотичне наповнення виступу гурту «Kalush Orchestra» передбачає використання образу Матері-України як ключового візуального маркера, що репрезентує стратегію колективного спротиву та орієнтацію на збереження національної ідентичності в умовах екзистенційної загрози (Додаток Б–64).

У такий спосіб новітні медіа-технології, інтегровані в сценічний простір, сприяють не лише ефективній візуалізації наративу, а й формуванню цілісного сценічного середовища, де кожен елемент працює як знакова одиниця. Сучасні інструменти сценографії забезпечують можливість не лише представити художній образ, а й конструювати особливу візуально-семіотичну реальність, в якій культурні коди, національні символи та історичні алюзії формують єдину композиційну структуру. Завдяки використанню технологій, візуальні образи набувають багатшаровості та інтерпретаційної глибини, що посилює емоційний вплив на глядача. Такий підхід перетворює сценічний дизайн на активний інструмент комунікації між культурним контекстом та аудиторією [60; 63].

Світлові рішення та комп'ютерне моделювання створюють таку «тотальність» на сцені, де не лише геометрія простору, але й сама світлова палітра розкриває глибокі наративи, пронизуючи кожен елемент у контексті національної ідентичності. Наприклад, контрастні кольори та світлові ефекти

створюють враження перебування в умовах національного виклику, де тіло, світло і форма зливаються в єдине ціле. Світло стає не просто елементом декорації, а важливим компонентом, що несе символічне значення – відображення відродження, очищення, надії та боротьби. У цих умовах кожен рух, кожен образ набуває більш глибокого сенсу, оскільки технології посилюють емоційну напругу та формують живу, динамічну візуальну картину. Комп'ютерне моделювання сценографії дає можливість не лише коригувати початковий художній задум, але й адаптувати його в реальному часі під конкретні умови та особливості перформансу. Це відкриває нові горизонти для творчості та експериментів, даючи змогу митцям створювати унікальні й динамічні простори, які можуть змінюватися під час дії, реагуючи на емоції та реакції глядачів. Так, сцена стає живим організмом, що може миттєво адаптуватися до кожного моменту, відповідаючи на виклики часу і контексту [124].

Завдяки поєднанню сучасних технологій, таких як світлові шоу, відеоінсталяції та комп'ютерне моделювання, постановка набуває нової якості. Вона стає більш технологічною, ефектною та інклюзивною, адже ці елементи не лише доносять ідеї та наративи, але й залучають глядача до процесу створення перформансу. Цей синтез технологій дає змогу робити постановки не лише «візуально захоплюючими», а й інтелектуально і емоційно багатограними. Можливість використання комплексних методів для вирішення постановочних завдань дає змогу досягати не лише естетичної довершеності, але й глибокої внутрішньої взаємодії між глядачем і виступом, де кожен елемент грає свою роль у формуванні спільного культурного досвіду.

При цьому, застосування новітніх медіа-технологій не тільки трансформує традиційне сприйняття сценічного мистецтва, але й створює нові можливості для вираження національних ідеалів та культурної ідентичності в умовах сучасної війни та кризи. В умовах повномасштабної війни особливої значущості набуває принцип адаптивності символічної мови сценічного дизайну до контексту воєнного стану. Аналіз семіотичних стратегій виявляє динамічний характер

символів: їхні значення еволюціонують, перебуваючи під впливом культурних, історичних та соціальних контекстів. Це призводить до помітного зміщення акцентів від традиційної етнографічної символіки до знаків актуального воєнного досвіду, що є свідченням глибинної трансформації суспільного мислення та змістових орієнтирів. У такому адаптованому контексті сценічна символіка функціонує не лише як репрезентативний елемент національної ідентичності, а як інструмент художнього осмислення екзистенційної загрози та потужне джерело мобілізаційного потенціалу для аудиторії. Застосування новітніх медіа-технологій істотно трансформує традиційне сприйняття сценічного мистецтва, створюючи розширені можливості для виразного втілення національних ідеалів та культурної ідентичності саме в умовах війни та суспільної кризи. Ці технології дають змогу продукувати образи, що візуалізують опір, єдність, незламність духу, а також ефективно адаптуватися до обмежень та викликів воєнного часу. Це реалізується через використання, наприклад, мінімалістичних візуальних рішень, символіки, пов'язаної з військовою естетикою, або образів руїн, що несуть глибокий смисловий заряд. Таким чином, сучасні медіа не лише сприяють передачі інформації, а й формують потужні візуальні наративи, спрямовані на консолідацію суспільства та цілеспрямовану підтримку національного духу.

У сценографії воєнного періоду спостерігається перехід від декоративної символіки до структурної семіотики простору, коли композиційна логіка оформлення підпорядковується завданню комунікації культурного наративу. Візуальна палітра проєктів будується на принципах кодування: 1) етнокультурного, 2) емоційно-релевантного, 3) експресивно-політичного.

У ході аналізу семіотичних аспектів формотворення сценічного дизайну театралізованих концертів в умовах воєнного стану в Україні було ідентифіковано та обґрунтовано низку ключових принципів: принцип символічної репрезентації колективної пам'яті та національної ідентичності, принцип актуалізації фольклорних смислів через візуальні метафори та новітні технології, принцип трансляції національного досвіду та самоідентифікації через

міфологеми сценічного простору, а також принцип адаптивності символічної мови сценічного дизайну до контексту воєнного стану.

Грунтовне вивчення цих принципів відкриває широку перспективу для аналізу взаємозв'язку між естетикою, ідеологією та психоемоційним впливом мистецтва. Це дає можливість поглиблено осмислити багатofункціональну роль сценографії як візуального інструменту культурної пам'яті, джерела емоційної підтримки та механізму національної мобілізації в умовах масштабної суспільної кризи. Отже, в період воєнного стану сценічний дизайн трансформується у важливий культурний інструмент, здатний ефективно передавати національні послання, посилювати моральний дух та консолідувати суспільство навколо ідеї єдності. Його функціонування відображає не лише естетичні, а й глибини соціальні та політичні реалії сучасної України, де художній простір сцени стає потужним чинником формування культурної ідентичності та підтримки незламності духу нації у боротьбі за власну свободу та незалежність.

Таким чином, до ключових семіотичних принципів формотворення сценічного дизайну театралізованих концертів воєнного періоду слід віднести: актуалізацію архетипів (зозуля, дерево життя, квітка); поєднання фольклорної символіки з технологічними засобами візуалізації; символічне структурування простору через національні маркери та образи стійкості. Саме ці принципи забезпечують цілісну візуальну мову події, здатну комунікувати емоційні й ідентифікаційні смисли з широкою аудиторією.

### **Висновки до розділу**

Сценічний дизайн театралізованих концертів в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття поступово трансформувався у складну семіотичну систему, що здатна моделювати змістовне середовище події через знакову візуальну мову. Замість суто оформлювальних рішень почали домінувати багаторівневі семантичні структури, що реалізуються через освітлення, костюм, відеоконтент, сценічні об'єкти, колір, жест і просторову композицію. Кожен з цих елементів може виконувати функцію повноцінного знака у концертному наративі.

Символ у сценічному дизайні набуває значення виразного семіотичного елементу, здатного створювати і транслювати складні культурні коди. Його художньо-образний зміст формується через взаємодію з композиційним задумом концерту, тематикою події, контекстом її створення та емоційними акцентами, на які реагує глядач. Символи часто виконують роль архетипів або ідентифікаційних маркерів, що поглиблюють рівень сприйняття концертного простору.

Сценічні символи можуть мати стабільне (традиційне, національне) або ситуативне (контекстуальне, політичне) значення. Вони здатні об'єднувати архетипові й актуальні смислові шари, взаємодіючи із сучасними подіями, емоційною пам'яттю й досвідом аудиторії. В українських театралізованих концертах символи часто поєднують у собі візуальну виразність, концептуальну глибину й емоційний заряд.

Функціональне навантаження символів у сценічному дизайні театралізованих концертів виявляється у таких напрямках:

- концептуальна функція забезпечує візуалізацію основної ідеї події та допомагає структурувати смислову композицію концерту;
- емоційна функція активує емоційну реакцію глядача, підсилює співпереживання, сприяє формуванню внутрішнього зв'язку з дійством;
- суспільнотворча функція виражає цінності, ідентичність і культурну пам'ять, сприяючи консолідації аудиторії навколо спільного меседжу;
- адаптивна функція дає змогу символам змінювати значення залежно від соціального або історичного контексту, залишаючись релевантними до різних умов і подій;
- контекстуальна функція актуалізується тоді, коли символ набуває значення тільки в межах певної теми або соціально-політичного фону концертної події.

Під час воєнного стану в Україні символи у сценічному дизайні театралізованих концертів втрачають декоративність і набувають статусу афективних елементів, які концентрують у собі досвід болю, спротиву, пам'яті

та надії. Сценографія таких подій інтегрує візуальні рішення, що апелюють до глибоко особистих і колективних переживань. У візуальній композиції починають домінувати об'єкти й символи, які репрезентують реальні втрати, стійкість, материнство, любов до України, а також національну гідність і незламність.

Образ Матері-України, який постає у виступі «Kalush Orchestra», функціонує як узагальнена візуальна репрезентація сили, любові, витривалості й болю. Через цей образ вибудовується глибокий емоційний контакт з глядачем. У сценографії таких виступів символіка виконує функцію емоційного свідчення, що резонує з глядацькою пам'яттю та пережитим досвідом.

Сценічний дизайн у сучасних умовах стає простором виразної візуальної мови, що передає ідеї не лише через естетику, а й через систему знаків і символів, які розгортають багатшаровий зміст. Саме символічна структура сценічного оформлення формує глибину сприйняття театралізованого концерту, перетворюючи його на складну форму культурного діалогу з глядачем.

## ВИСНОВКИ

1. Семіотика у сценічному дизайні театралізованих концертів постає як багаторівнева система візуальних, аудіальних, кінетичних та інтерактивних знаків, яка формує комунікативну, естетичну та змістову основу концертної події. Ця система є не фоном дії, а структурованим середовищем смислотворення, в якому кожен елемент – світло, колір, форма, звук, рух, технологія – виконує знакову функцію. Сценічний дизайн працює як цілісна знакова система, у якій образотворчі, звукові, світлові, просторові та динамічні компоненти взаємодіють не ізольовано, а як частини узгодженої структури значення. Сценічне середовище в такому випадку перетворюється на візуально-комунікативну систему, здатну передавати емоційні, концептуальні та культурні повідомлення за допомогою символів і знаків, які активізують глядацьке мислення. Цілісність семіотичної структури забезпечує можливість багатопланового сприйняття: один і той самий візуальний образ може сприйматися як естетичний жест, емоційний імпульс і культурний код одночасно. Глядач у такому просторі не лише інтерпретує, а й співдіє: його досвід, пам'ять, контекст стають частиною інтерпретаційного поля. Завдяки цьому театралізований концерт набуває розширеного семантичного виміру, у якому зміст не подається в готовому вигляді, а формується у взаємодії між елементами простору та аудиторією. Така модель комунікації посилює партисипативний потенціал сценічного дизайну й робить знакову структуру події гнучкою, відкритою до множинних прочитань.

2. Специфіка застосування семіотики в сценічному дизайні полягає у здатності інтегрувати візуальні, аудіальні, кінетичні та тактильні елементи в єдиний знаковий простір, у якому значення формуються не ізольовано, а у взаємодії. Сценографія театралізованих концертів перестає бути оформлювальним компонентом і функціонує як синтетична система, яка апелює до багатьох сенсорних рівнів сприйняття. Об'єднання зорового, слухового та

тілесного каналів створює передумови для комплексної взаємодії глядача з подією – не лише як спостерігача, а як співучасника процесу творення значення. Семіотичні принципи дають змогу пов'язати колірні рішення з аудіальними посиленнями, пластику виконавця з функцією світла, матеріальність об'єктів – з культурною пам'яттю. Наприклад, червоний колір сцени, синхронізований із ритмом барабанів та мапінгом пульсуючого серця, утворює комплексний образ загрози або напруження. Оксамит, метал і дерево – як тактильні матеріали – зчитуються як символи розкоші, індустріального світу або традиції, залежно від контексту. Завдяки такій інтеграції сценічний дизайн набуває ознак знакової мови, у якій смисл формується не на рівні окремого елемента, а через взаємодію знаків у межах подієвого простору. У сучасному концертному дійстві елементи дизайну діють синхронно як семантична єдність, активуючи глядача до інтерпретаційної взаємодії та участі.

3. Символічний простір сценічного дизайну театралізованих концертів ґрунтується на принципах семантичного синтезу знакових елементів, що формують складну систему візуальної риторики. Символи в сценографії не існують окремо, а взаємодіють між собою у межах єдиної композиції. Їхня координація створює нові значення, які не зводяться до суми окремих візуальних одиниць. Такий синтез передає складні концепції, цінності чи ідентичності за допомогою просторово-образного мислення. Водночас просторове розміщення, взаємозв'язки, повтори чи контрасти символів формують метафоричні смислові ряди, які стають драматургічним ресурсом дизайну. Кольорова гама, геометричні композиції та реквізит у сценічному дизайні співіснують як елементи одного семіотичного наративу, взаємно посилюючи один одного і створюючи багатогранну смислову перспективу, що змінюється залежно від позиції глядача, контексту події та ритму музичної тканини концерту.

4. Сценічний дизайн театралізованих концертів початку XXI століття демонструє розширення семіотичних стратегій у контексті нових соціокультурних викликів, глобальних процесів і технологічних трансформацій. У сучасній концертній практиці фіксується зростання ролі візуального меседжу

як автономного носія змісту. Знакові структури сценічного дизайну функціонують не лише як естетичний каркас події, а як інструмент суспільної комунікації, що фіксує й транслює значення у кризові періоди, під час війни чи соціальної мобілізації. Український контекст зосереджений на темах національного спротиву, ідентичності, культурної пам'яті. У таких проєктах вкорінюються фольклорні образи, архетипи, національно-культурні коди, які зчитуються миттєво і без вербалізації. Світовий контекст демонструє інші акценти: індивідуалізацію досвіду, гейміфікацію взаємодії, рефлексію над екологічною катастрофою, постгуманістичні наративи. Глобально простежується тенденція до гібридності – поєднання медіа, жанрів, форматів, аудиторій. Сценічний дизайн дедалі частіше має партиципативний характер: інтерактивні системи, вбудовані у простір, дають змогу глядачеві впливати на візуальний сценарій (реакція сцени на рух, голос, присутність). Розвиваються мультимодальні рішення, де один і той самий символ репрезентується через кілька каналів одночасно – звук, світло, зображення, тіло. Це посилює афективну дію і створює ефект занурення. Семіотичні стратегії набувають гіперінтенсивного характеру – не просто подають символ, а повторюють його, наголошують, підсилюють на всіх рівнях композиції, створюючи щільне поле знакової взаємодії між подією і глядачем.

5. Застосування новітніх технологій у сценічному дизайні театралізованих концертів суттєво трансформує характер знакових систем, зокрема способи репрезентації, інтерпретації та участі глядача у візуальній взаємодії. Цифрові технології – відеоарт, лазерна анімація, проєкції, AR-об'єкти – дають можливість створювати сценічні образи, змінні в реальному часі, які реагують на драматургію, музичний ритм або рух виконавця. Один і той самий візуальний об'єкт набуває багатозначності, змінюючи своє смислове навантаження залежно від моменту події: зокрема, той самий знак може асоціюватися з агресією на початку виступу, а у фіналі – з очищенням, відродженням або пам'яттю. Символ втрачає статичну фіксованість і набуває контекстуальної гнучкості: його значення формується в процесі сценічного

розгортання і не може бути зведене до одного коду. Глядач, у цьому процесі, виступає не як пасивний спостерігач, а як активний інтерпретатор, який зчитує зміни знакових форм у залежності від їх емоційної інтонації, просторового положення та технологічного оформлення. Сучасний сценічний дизайн функціонує як адаптивна система знаків у реальному часі, де символ виконує одночасно естетичну, концептуальну та ситуаційну функції. Змінність, реактивність, інтенсивність – основні параметри нового типу знаковості, який формується на межі дизайну, технології та сприйняття.

6. Семіотика визначена як структура, що забезпечує організацію значень у межах події через візуальні, аудіальні, просторові та мультимедійні компоненти. Символ – це елемент сценічного дизайну, який втілює культурно зчитувані смисли та працює у взаємозв'язку з контекстом події. Його значення залежить від композиції, емоційного наголосу, історичної або архетипної пам'яті. Сценічний дизайн – це система візуальних і просторових рішень, що продукує смисли на рівні світлових сценаріїв, колористики, геометрії, образів, ритмів і масштабів. Семіозис – це процес формування і розгортання значення в межах сценічного простору, тоді як символ – не фіксований образ, а культурно обумовлений і часозалежний смисловий маркер. Таке уточнення сприяє методичній точності при аналізі театралізованих подій. Семантика охоплює не лише пряме значення образів, а всі асоціативні, емоційні, історичні та культурні нашарування, які виникають у процесі взаємодії глядача з елементами дизайну. Театралізований концерт – це структура, в якій сценічний дизайн не лише оформлює простір, а виконує знакову функцію, впливаючи на зміст події та її прочитання.

7. Сценографічні рішення набувають нового звучання в умовах криз, соціальної мобілізації чи боротьби за національну ідентичність. Символи виходять за межі художнього образу і функціонують як елементи культурної пам'яті, засоби міфологізації досвіду, маркери історичного моменту. У театралізованих концертах, створених у контексті війни, сценічний простір фокусується на артикуляції спільного емоційного стану через знакові образи, які

впізнаються без додаткового пояснення. Соняшник транслює багаторівневу метафору – від природного коду української землі до символу незламності, що набув глобальної репрезентації в медіа. Мапа України – як цілісна або контурна форма – зчитується як просторовий образ державності, її тіла, якому загрожує руйнування або яке захищене. Птах – як знак свободи, надії, повернення, душі загиблих – з'являється в сценічному дизайні як летючий елемент, світлова проекція або графічна абстракція. Колір пшениці, поєднаний із синім небом, використовують не лише як державний код, а як маркер ландшафту, до якого апелює колективна емоційна пам'ять. Рушник – символ оберегу, дому, материнської любові – часто проєктується як лінія, що розмежовує сцени, або з'являється як принт на костюмах. Чорний прямокутник або лінія кордону застосовуються як сценічні маркери відсутності, втрати, розриву. Світло виконує ритуальну функцію – імпульси, затемнення, блимання, спрямовані пучки або розсіяне саяво апелюють до стану дотику, внутрішнього світла, колективної молитви. Нотний стан як графічна сітка перетворюється на просторовий каркас сценічної події, а окремі ноти – на послання, зашифроване в дизайні. Сценічний простір у таких концертах структурується як візуальний текст, де кожна знакова одиниця – не випадкова стилізація, а частина узгодженої системи пам'яті. Це допомагає формувати середовище діалогу, в якому візуальна мова сценічного дизайну резонує з глядацьким досвідом – і несе не лише естетичне, а громадянське, культурне й емоційне навантаження.

8. Сценічний дизайн театралізованого концерту функціонує як результат синергії дій дизайнера, режисера та інших учасників творчої групи, які формують знакову систему засобами просторових, візуальних і аудіальних рішень. Створення сценічного дизайну – це не лише технічна реалізація ідей, а координація багатьох семіотичних шарів. Кожен візуальний елемент (світло, колір, рух, об'єкти, костюми) виконує функцію означення, а режисерська логіка узгоджує ці значення у відповідності до художньої інтенції. Сценографія перетворюється на складну конструкцію смислів, у якій значення народжується у взаємодії між усіма елементами дизайну. Важливими складовими цього

процесу є також вибір матеріалів, конструктивних рішень, сценарних ритмів, які прямо впливають на значення візуального образу. Таким чином, смисли народжуються не лише в образі, а й у фізичній присутності об'єкта на сцені, у його змінності, освітленні, темпоритмі та взаємодії з перформером.

9. Театралізований концерт – повноцінний комунікативний акт, у якому сценічний дизайн виконує функцію самостійного смислотворчого чинника нарівні з музикою, текстами й перформативними жестами. Сценічний дизайн не супроводжує дію, а створює паралельний пласт комунікації, що функціонує за законами візуального нарративу. Просторові, світлові, колористичні, матеріальні, графічні та динамічні елементи організуються у візуально-знакову структуру, яка формує зміст події незалежно від вербального рівня. Ця структура не ілюструє текст або музику, а створює власний логічний, емоційний і семантичний горизонт. Зміст, що передається через дизайн, формується візуальними кодами, композиційними акцентами, кольоровими домінантами, інтенсивністю світла, масштабом сцени, фактурою матеріалів, ритмом змін і пауз. Один лише темний порожній простір із фіксованою точкою світла може означати втрату, молитву, концентрацію або відчай – залежно від контексту. Глядач інтерпретує такі знаки через власний емоційний і культурний досвід, що перетворює дизайн на інструмент співтворення значення. Особливо виразно ця функція проявляється у проєктах, створених в умовах суспільних потрясінь або воєнного стану. У таких подіях сценографія перетворюється на візуальну риторику національної солідарності, історичної пам'яті та культурного спротиву. Символи – мапа України, птах, рушник, нота, світловий промінь, колір пшениці – набувають сили самостійних повідомлень. Дизайн не лише формує художній простір, а й надає події громадянської ваги, стає візуальним аргументом, який впливає на глядача емоційно, етично й естетично. У такій моделі театралізований концерт функціонує як поліфонічна структура, у якій дизайн – не допоміжний елемент, а повноцінний комунікатор, що формує зміст і діалог між подією та публікою.

10. Методологічне осмислення семіотики сценічного дизайну здійснено в контексті міждисциплінарного підходу, що поєднує інструменти дизайну, сценографії, культурології та семіотики візуального мистецтва. Дослідження семіотики сценічного дизайну здійснено не як стилістичний або технічний аналіз, а як вивчення системи знаків у межах культурної події. Такий аналіз потребує об'єднання теоретичних засад кількох дисциплін:

- дизайн забезпечує категоріальний апарат для розгляду композиції, форми, структури, матеріалу та їхнього емоційного потенціалу;
- сценографія дає змогу аналізувати функцію простору, світла, кольору в драматургії події;
- культурологія дає можливість осмислювати знаки як культурні коди, пов'язані з ідентичністю, пам'яттю, цінностями;
- семіотика візуального мистецтва фокусує увагу на механізмах означення, смислотворення, інтерпретації та глядацької участі.

Міждисциплінарний підхід забезпечує об'ємне бачення феномену: сценічний дизайн не розглядається як допоміжний елемент події, а як складна знакова система, що функціонує в культурному, художньому й комунікативному вимірах. Такий підхід дає змогу поєднати практику дизайну з глибоким аналітичним осмисленням функціонування знаків у сценічному середовищі. Отримані результати можуть бути використані у проектуванні сценічного середовища театралізованих концертів, при розробці візуальних концепцій, створенні партисипативних сценаріїв взаємодії з глядачем, а також у методичних матеріалах з дизайну сценічного мистецтва.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алішер А. В. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії. *Вісник НАККиМ* : наук. журнал. 2021. № 2. С. 170–175. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240004>.
2. Арто А. Театр і його Двійник / пер. з фр. Р. Осадчук. Буча : «Видавництво Жупанського», 2021. С. 280.
3. Благодійний концерт на підтримку онкохворих дітей відбувся в ТДМУ. Офіційний блог Тернопільського національного медичного університету імені І. Я. Горбачевського. 2016. URL: <https://www.tdmu.edu.ua/blog/2016/10/28/blagodijnyj-kontsert-na-pidtrymku-onkohvoryh-ditej-vidbuvsya-v-tdmu/> (дата звернення: 12.03.2023).
4. Божко Т. Знаково-символічні системи як культурні коди: упізнаваність та взаємодія символів. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. Т. 5. № 2 (1). С. 171–187. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266900>
5. Бойко О. С. Компаративний метод дослідження сучасного сценічного мистецтва. *Вісник КНУКиМ*. Серія «Мистецтвознавство». 2021. № 44. С. 156–163.
6. Буковинський кептар і гуцульський сердак: все про костюми Kalush orchestra на «Євробаченні – 2022». *Vogue.ua*. 15 травня 2022. URL: <https://vogue.ua/article/culture/muzyka/yak-stvoryuvalis-kostyumi-dlya-vistupu-kalush-orchestra-na-yevrobachenni.html> (дата звернення: 18.05.2023).
7. Важливість сценічного обладнання в процесі проведення концертів, вистав і виступів. Офіційний блог компанії *CONCERT RENT*. URL: <https://concert.rent/blog/vazhlyvist-stsenichnoho-obladnannia-v-protsesi-provedennia-kontsertiv-vystav-i-vystupiv/> (дата звернення: 18.03.2023).
8. Вакуленко Д.Ю. Особливості сценічного дизайну театралізованого концерту у контексті культурно-мистецького життя України. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VI Всеукр. наук. конф. молодих

вчених, аспірантів та магістрантів, м. Київ, 3 листоп. 2022 р. Київ, 2022. С. 169–170.

9. Вакуленко Д.Ю. Роль символів у створенні нарративної структури сольного концерту. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція* : матеріали III Всеукр. наук. конф., м. Київ, 21 квіт. 2023 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. С.166–170.

10. Вакуленко Д.Ю. Семіотика в сценічному дизайні Glass Spider Tour Девіда Боуї як джерело натхнення для сценічних постановок світових попзірок. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран., м. Київ, 2 лист. 2023 р. Київ : Вид. центр НАКККіМ, 2023. С. 213–214.

11. Вакуленко Д.Ю. Семіотика символу вогню в дизайні сценічного простору театралізованих концертів. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. аспірантів, здобувачів, магістрів, м. Київ, 7–8 квіт. 2023 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. С.74–77.

12. Вакуленко Д.Ю. Семіотика у сценічному просторі театру: концептуально-методологічний аспект. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція* : матеріали III Всеукр. наук. конф. наук.-педагог. працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів, м. Київ, 21 квіт. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С.74–78.

13. Вакуленко Д.Ю. Символізм творчості Флоріана Відера та його роль у сценічному дизайні пісенного конкурсу Євробачення. *Молодіжна наука КНУКіМ – 2022. Культурно-мистецька освіта у викликах часу* : матеріали Всеукр. звіт. наук.-практ. конф., м. Київ, 24–25 лист. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С.65–66.

14. Вакуленко Д.Ю. Символіка кольору у сценічному дизайні театралізованих концертів. *Національна модель українського дизайну. До 150-річчя з дня народження Василя Кричевського* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 20–21 квіт. 2023 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. С.195–203.

15. Вакуленко Д.Ю. Символ та метафора у сценічному просторі театралізованого концерту. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених, м. Київ, 12–13 квіт. 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. С. 92–95.

16. Вакуленко Д.Ю. Сучасне мистецтво дизайну театральної сцени: семіотичні інтерпретації. *Мистецтво і дизайн у XXI столітті: конвергенція форм і сенсів* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 8 груд. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 53–57.

17. Вакуленко Д.Ю. Сучасні образні прийоми в сценічному просторі театралізованого концерту. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали VI Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 9 лист. 2023 р. Київ : Вид. центр НАКККіМ, 2023. С. 229–231.

18. Вакуленко Д. Ю. Сценічний дизайн театралізованих концертів як явище художньої культури. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. аспірантів, здобувачів, магістрів, м. Київ, 8–9 квіт. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 34–37.

19. Вакуленко Д.Ю. Театральна творчість Оскара Шлеммера та її роль у сучасному розумінні дизайну сценічного простору. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 10 лист. 2022 р. Київ : Вид. центр НАКККіМ, 2022. С. 244–246.

20. Вакуленко Д. Ю. Українська символіка в дизайні сценічних проєктів періоду війни. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2023. № 6 (1). С. 131–141. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279069>.

21. Вакуленко Д. Ю. Художньо-образний зміст символів у сценічному дизайні театралізованих концертів: порівняльний аспект. *Відкрита наука сьогодні: основна місія, тенденції та інструменти, шлях та її розвиток* : матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф. Вінниця : ГО «Європейська наукова

платформа»; НУ «Інститут науково-технічної інтеграції та співпраці», 2025. № 52. С. 1146–1148. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.23.05.2025.175>.

22. Ван М. Вичерпний посібник зі сценічного освітлення. *LEDYI*. 7 червня, 2024. URL: <https://www.ledyilighting.com/uk/a-comprehensive-guide-to-stage-lighting/> (дата звернення: 22.06.2024).

23. Веселовська Г. Український театральний авангард. *УКУЛЬТУРА*. 25.02.2025. URL: <https://uculture.com.ua/publications/98?tab=text> (дата звернення: 22.05.2025).

24. Вовканич С. Семіотика і семантика тризуба: інформаційна візія. *Вісник Національної академії наук України*. 2006. № 8. С. 59–65.

25. Гардашук Т. В. Семіотичний аналіз явищ культури : монографія. Київ : Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, 2021. 396 с.

26. Гашибаязова О. В. Поняття конотації в лінгвістичному вимірі. *Мовознавчий вісник* : зб. наук. пр. Черкаси, 2019. № 27. С. 62–69. DOI: <https://doi.org/10.31651.2226-4388-2019-27-62-68>.

27. Генералюк Л. Образ дерева і семіотика візуально-просторових концептів (поетія, проза, малярство Т. Шевченка). *Слово і Час*. 2006. № 6. С. 21–31.

28. Горбунова В. Сприйняття символіки та формування спільної ідентичності серед різних груп населення: розвиток нових концептів у дизайні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Серія: Мистецтвознавство. 2023. Вип. 68. Том 1. С. 57–62. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-10>.

29. Гринишина М. Театральна культура рубежу ХІХ-ХХ століть : Реалізм. Дискурс. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України, м. Київ. Фенікс, 2013. 344 с.

30. Гула Л. Д., Пархоменко Н. В. Українська рок-музика. *Наукові розробки молоді на сучасному етапі* : матеріали XV Всеукр. наук. конф. молодих учених та студентів, м. Київ, 28–29 квіт. 2016 р. Київ : КНУТД, 2016. С. 320.

31. Данилейко Л. Вплив світової сценографії на становлення художника театру в Україні. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Сценічне мистецтво, 2024. Т. 7. № 2. С. 115–129. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.2.2024.314150/>.

32. День Києва 2021: Програма святкових заходів на 29 та 30 травня. *Офіційний портал Києва*. 28 травня 2021 р. URL: <https://kyivcity.gov.ua/news/den-kiyeva-2021-programa-svyatkovikh-zakhodiv-na-29-ta-30-travnnya/> (дата звернення: 05.04.2023).

33. Дерман Л. М., Кобилинська М. Ю. Театральне мистецтво як засіб соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій. *Гуманітарний корпус* : зб. наук. ст. з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії, м. Вінниця, 2021. ТОВ «Твори», 2021. Вип. 37 (т. 1). С. 33–36.

34. Дзюба Д. Музика в ефірі українського телебачення: історико-хронологічний підхід (1939–1985). *Студії мистецтвознавчі*. 2019. № 1. С. 58–87.

35. Дизайнером сцени Євробачення 2017 став Флоріан Відер. Главком. 01.01.2017. URL: <https://glavcom.ua/news/dizaynerom-sceni-jevrobachennya-2017-stav-florian-vider-390878.html> (дата звернення: 17.01.2022).

36. Ділі Дж. Основи семіотики / перекл. з англ. та наук. ред. Анатолій Карась. Львів: Арсенал, 2000. С. 252 URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Deely\\_John/Osnovy\\_semiotyky.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Deely_John/Osnovy_semiotyky.pdf) (дата звернення: 02.03.2023).

37. Доманська О. А. Театральна сценічна мова як фактор розвитку сучасних арт-практик : дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2012. 204 с.

38. Домбровський Б. Символ та поняття з огляду семіотики. *Вісник НУ «Львівська політехніка»*. 2008. С. 9–16.

39. Євробачення 2020. *УНІАН*. 02 грудня 2019. URL: <https://www.unian.ua/lite/kino/10776881-yevrobachennya-2020-stalo-vidomo-yak-bude-viglyadati-scena-foto.html> (дата звернення: 10.09.2024).

40. Єрошенко О. В. Тембральні метаморфози персонажів опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». *Культура України* : наук. зб. Харків, 2010. № 31. С. 279–288.

41. Зайцев О. Д. Семіотичні аспекти дослідження театрального декораційного мистецтва Закарпаття ХХІ сторіччя. *Культурологічний альманах*.

Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 1. С. 174–180. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.23>.

42. Заслужений академічний буковинський ансамбль пісні і танцю ім.А.Кушніренка. *Офіційний сайт Чернівецької обласної філармонії*. URL: <https://www.philharmonic.cv.ua/ZABA> (дата звернення: 11.04.2024).

43. Ільницький В. А. Дигітальні технології сучасного сценічного мистецтва: семіотика освітлення. *Грааль науки*. 2021. № 1. С. 536–538. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.113>.

44. Іщенко А. «Любила» біля басейну: як «Бумбокс» запаливав у Києві. *Вікенд*. URL: <https://weekend.today/gorod/bumboks-osocor.htm> (дата звернення: 23.02.2023).

45. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1162 с.

46. Карась І. Архетип вогню в українській культурі. *Тенденції і перспективи розвитку історичної науки та філософії в умовах глобалізації* : матеріали Всеукр. наук. конф. Київ, 2017. С. 241–251.

47. Катаєва М. Корейська культура стане ближчою до киян. *Вечірній Київ*. 4 грудня 2019. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/37585/> (дата звернення: 08.09.2023).

48. Кирилюк О. Універсально-культурні смисли символу світового дерева. *Науковий вісник*. 2006. Вип. 16.4. С. 72–79.

49. Клековкін О. Ю. THEATRICA: *Лексикон*. Київ: Фенікс, 2012. 800 с.

50. Коваленко М. «Шевченкоман» та мистецький ангел-охоронець: пам'яті режисера зі Львова Сергія Проскурні. *Дивись. Info*. 1 лютого 2024. URL: <https://dyvys.info/2024/02/01/sergij-proskurnya-ukrayinskyj-rezhyser-zi-lvova/> (дата звернення: 17.04.2024).

51. Ковальчук О. І. Українська сценографія початку ХХІ століття: алгоритми буття сутнісних сенсів. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. № 20 (1). С. 124–132. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(1\).2024.306921](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(1).2024.306921).

52. Ковтун Л. Колористика як інструмент теоретико-емпіричних досліджень конфліктів. *Українознавчий альманах*. 2021. Вип. 29. С. 92–10. DOI: <https://doi.org/10.17721/2520-2626/2021.29.13>.

53. Козловська М. Cultural Studies, Festival Studies та перспективні напрями досліджень фестивальних практик. *Питання культурології*. 2023. № 42. С. 120–134. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293767>.

54. Колісник О. В. Театр у соціокультурній динаміці сьогодення. *Актуальні проблеми філософії та соціології*: наук. практ. журнал, м. Одеса, 2016. № 11. С. 56–58.

55. Концерт MONATIK «LOVE IT РИТМ». *1+1 Video*. URL: <https://1plus1.video/koncert-monatik-love-it-ritm-monatik-ty-koncert-love-it-ritm> (дата звернення: 14.04.2023)

56. Концерт Заслуженого академічного буковинського ансамблю пісні і танцю. *MyVin*. URL: <https://www.myvin.com.ua/ua/poster/festival/2190.html> (дата звернення: 16.02.2025).

57. Косаревська Р., Левченко О., Третяк Ю. Квантова семіотика та особливості її застосування до формування об'єктів дизайну, архітектури і мистецтва. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2022. Вип. 64. С. 63–82. DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2022.64.63-82>.

58. Косінова О. М. Сценарна майстерність театралізованих видовищ : підручник. Київ : НАКККіМ, 2018. 164 с.

59. Кравченко М. Театральний текст як об'єкт семіотичного дискурсу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 42, 2015. С. 35–46.

60. Кримський С. Б. Запити філософських смислів. Київ : «ПАРАПАН», 2003. 240 с.

61. Крипчук М. В. Проблеми створення масового театралізованого видовища (принципи художнього оформлення). *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка* Серія: Мистецтвознавство. 2011. № 2. С. 163–168.

62. Крипчук М. В. Сценічний простір просто неба як складова сучасного театралізованого видовища. *Вісник НАККіМ*. 2018. № 2. С. 229–233.
63. Крипчук М. В. Сценічний символ у контексті художньої образності вистави. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2021. Вип. 36, т. 2. С. 19–24.
64. Крипчук М. В. Символ як провідний режисерський троп в театральному мистецтві. *Збірник наукових праць ЛОГОС*. 2020. С. 101–103. DOI: <https://doi.org/10.36074/20.11.2020.v5.33>.
65. Лазарук М. Я. Як творилась історія? «Червона Рута» – тридцять років тому: спогади організатора. *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету*. 2020. Вип. 21. С. 283–288.
66. Левко В. Концерт як мистецьке явище в культурному просторі України другої половини ХІХ – початку ХХІ століття. Київ: НАККіМ, 2021. 153 с.
67. Леон Я., Кобинець Я. Що ви маєте знати про Євробачення 2011. *Deutsche Welle*. 06 трав. 2011. URL: <https://cutt.ly/2rSNYzQ9> (дата звернення: 25.10.2023).
68. Локк Дж. Розвідка про людське розуміння : у 4-х кн. / пер. з англ. Н. Бордукова. Кн. 4 : *Про знання і ймовірність*. Харків : «Акта», 2002. 407 с.
69. Максимів М. Сучасна українська сценографія за простою формулою – постійно робити щось нове. *Дивись.info*. 01.04.2017. URL: <https://dyvys.info/2017/04/01/suchasna-ukrayinska-stsenografiya-za-prostoyu-formuloyu-postijno-robyty-shhos-nove-foto/> (дата звернення: 22.07.2023).
70. Мелешкіна І. Анатоль Петрицький і Оскар Шлеммер. Сценографічний конструктивізм. Департамент культури КМДА. МТМТКУ, 2021. С. 132.
71. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2009. 19 с.
72. Мельник М. М. Сольний концерт – популярна форма сучасної естради. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2017. Вип. 37. № 2. С. 153–159.

73. Мельник М. М. Церемонія в контексті сучасних концертних програм. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2016. №2. С. 193–198.

74. Миленька Г. Знак як засіб сценічної виразності у теоретичних дослідженнях Г.Е. Лессінга. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2014. Вип. 6. С. 75–80.

75. Міжнародний концерт-телемарафон Save Ukraine. *Укрінформ*. 2022. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-uarazom/3441402-miznarodnij-koncerttelemarafon-save-ukraine.html> (дата звернення: 14.02.2023).

76. Набоков Р. Г. Сценографія як просторове рішення театру масових видовищ. *Культура України*. 2012. Вип. 38. С. 4–13.

77. Неволов В., Пацунов В. Українське театральне мистецтво в контексті європейських міжнародних театральних фестивалів. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Сценічне мистецтво. 2018. № 2, С. 94–103. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.2018.153232>.

78. Неждана Н. Голос тихої безодні / реж. О. Плохоткіна ; *Запорізький академічний театр молоді*. Запоріжжя, 2019. URL: <https://www.teatrmolodi.zp.ua/spektakli/dlya-vzroslykh/item/2107-holos-tykhoi-bezodni> (дата звернення: 27.09.2023).

79. Ніцше Ф. Так мовив Заратустра. Книжка для всіх і ні для кого : філос. роман / пер. з нім. А. В. Савченко. Харків : Фоліо, 2019. 253 с.

80. Огнева Т. К. Художньо-образні особливості української сценографії ХХ століття. *Вісник: Українські культурологічні студії*. 2021. №2 (9). С. 67–83. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2021.2\(9\).13](https://doi.org/10.17721/UCS.2021.2(9).13).

81. Океан Ельзи. Про артиста. *М1.tv*. URL: <https://m1.tv/stars/148-2/> (дата звернення: 09.02.2024).

82. Океан Ельзи. *Рок.Енциклопедія*. URL: [https://rock.ua/klub/ocean\\_elsi](https://rock.ua/klub/ocean_elsi) (дата звернення: 09.02.2024).

83. Океан незалежності у Львові. Фотозвіт. *TVOEMISTO.tv*. URL: [https://tvoemisto.tv/news/ocean\\_nezalezhnosti\\_u\\_lvovi\\_fotozvit\\_65729.html](https://tvoemisto.tv/news/ocean_nezalezhnosti_u_lvovi_fotozvit_65729.html) (дата звернення: 09.02.2024).

84. Олег Скрипка: «Країна мрій» повертається – містика, живий звук і жодного плейбека! *М1.tv*. 19 Червня 2025. URL: <https://m1.tv/news/oleh-skrypka-krayina-mriy-povertayetsya/> (дата звернення: 21.06.2025).

85. Паві П. Словник театру / пер. М. Якуб'як. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. С. 640 URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Pavis\\_Patrice/Slovyk\\_teatru.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Pavis_Patrice/Slovyk_teatru.pdf) (дата звернення: 12.07.2025).

86. Пацунов В. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. № 36. С. 374–382.

87. Пиріг В. Мінкульт презентував візуальну концепцію 30-річчя незалежності України. *Zaxid.net*. 24 травня 2021. URL: [https://zaxid.net/minkult\\_prezentuvav\\_vizualnu\\_kontseptsiyu\\_30\\_richchya\\_nezalezhnosti\\_ukrayini\\_n1519421](https://zaxid.net/minkult_prezentuvav_vizualnu_kontseptsiyu_30_richchya_nezalezhnosti_ukrayini_n1519421) (дата звернення: 18.01.2023).

88. Попова О. В. Дизайн сценічного простору в сучасному українському театрі : дис. на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 022 «Дизайн» (02 – Культура і мистецтво). Київ, 2023. С. 230. URL: [https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/diser/popova/popova\\_diser.pdf](https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/diser/popova/popova_diser.pdf). (дата звернення: 10.09.2024).

89. Попова О. В. Сценічний дизайн в контексті специфіки розвитку сучасного українського драматичного театру. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 132–136. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262586>.

90. Попова О. В. Сценічний дизайн сучасного українського режисерського театру. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 127–131. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238604>.

91. Попович М. Аналітична філософія культури. *Культурологічна думка*. 2009. № 1. С. 9–18. URL: [https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD1\\_Popovych.pdf](https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD1_Popovych.pdf) (дата звернення: 12.07.2025).

92. Пошивайло І. В. Міфо-ритуальні аспекти гончарства як полісемантичної знакової системи: дис... канд. іст. наук: 07.00.05. Київ, 1998. 211 с.

93. Присяжнюк Н. Оригінальні режисерські прийоми вітчизняних творців: аналіз шоу-програм 2021–2022 року. *Офіційна сторінка кафедри режисури естради і шоу при КНУКіМ*. 28.05.2023. URL: <https://rems.knukim.edu.ua/home/news/1996-oryhinalni-rezhyserski-pryiomy-vitchyznnykh-tvortsiv-analiz-shou-prohram-2021-2022-roku.html> (дата звернення: 15.09.2024).

94. Приходько В. «Павуки» із соломи, як прикраса для оселі: традиції наших пращурів. *MYNIZHYN.com*. 16 Грудня 2023. URL: <https://mynizhyn.com/news/misto-i-region/31365-pavuki-izsolomi-iak-prikrasa-dlia-oseli-tradiciyi-nasix-prashhuriv.html> (дата звернення: 12.03.2024).

95. Приходько К. О. Специфіка кольорового рішення сучасного коворкінг-центру. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 130–135.

96. Режисер номеру Kalush Orchestra прокоментував символізм у постановці гурту на «Євробаченні». *Конкурент*. 21 травня 2022. URL: <https://konkurent.ua/publication/96754/rezhiser-nomeru-kalush-orchestra-prokomentuvav-simvolizm-u-postanovtsi-gurtu-na-evrobachenni/> (дата звернення: 12.07.2025)

97. Рибченко О. Метафора, символ, алегорія як основа образної структури сценографії Німеччини й України 20-х років ХХ століття. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Сценічне мистецтво. 2024. № 7(2). С. 130–143. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.2.2024.314152>.

98. Різдвяний концерт заныківчан. Збруч. 8 грудня 2023. URL: <https://zbruc.eu/node/117216> (дата звернення: 15.03.2024).

99. Роготченко О. О. Театрально–декоративне мистецтво як феномен супротиву офіційній доктрині соціалістичного реалізму. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2005. № 10. С. 86–97.

100. Садовенко С. М. Творчий діалог та перехресні взаємовпливи у співпраці естрадного артиста-вокаліста і звукорежисера/саунд-дизайнера в

сучасних умовах соціокультурної реальності. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 37. С. 234–241. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221818>.

101. Свійонтек С. Знак, текст і слухач у театрі. Театр: історія, теорія, практика / Пер. з польськ. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2013. С. 156–163.

102. Семіотичний аналіз явищ культури : монографія / відпов. ред. Т. В. Гардашук. Київ : Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, 2021. 395 с.

103. Словник театрознавчих термінів і понять / укладачі І. Савченко, І. Ліпницька. Київ, 2021. 144 с.

104. Совгира Т.І. Технологія організації Міжнародного телевізійного конкурсу естрадної пісні «Євробачення». *Міжнародний вісник: Культурологія, філологія, музикознавство*. 2017. Вип. I (8). С. 147–152.

105. Солдатова Л. П. Сутність поняття «мова» у дослідженнях Луї Тролле Єльмслева. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. 2022. № 53. Том 2. С. 4–7. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2022.53-2.1>.

106. Соссюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. Київ: «Основи», 1998. 324 с.

107. Суджич Д. Б. – БАУГАУЗ, Ю – ЮТЮБ. *Абетка сучасного світу* / пер. з англ. Дарії Цепкової. Київ: «ArtHuss», 2021. 336 с.

108. Схоже на щастя. Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я». 2015. URL: [https://www.suziryatheatre.kyiv.ua/perfomances/shozhe\\_na\\_schastya](https://www.suziryatheatre.kyiv.ua/perfomances/shozhe_na_schastya) (дата звернення: 21.06.2023).

109. Сцена «Євробачення-2017» має жіночий дизайн – Роман Керик. *ДМ Суспільного*. 28 квітня 2017. URL: <https://stv.detector.media/telebachennya/read/3027/2017-04-28-stsena-ievrobachennya-2017-maie-zhinochyu-dyzayn-roman-keryk/> (дата звернення: 12.07.2025).

110. Тарасевич А. Вогняні та піротехнічні шоу як різновид сучасного мистецтва. URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/379> (дата звернення: 09.03.2024)

111. Товтин Н. І. Феномен символу в мистецтві. *Міжн. наук. журнал «Освіта і наука»*. Вип. 1 (30), 2021. С. 102–114.
112. Триколенко С. Сценографічна метафора на тлі ілюстративного натуралізму. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Сценічне мистецтво. 2018. №1. С. 116–124. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144965>.
113. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2016. 239 с.
114. У сріблястому комбінезоні і з місяцем на голові: ефектні образи солістки The Hardkiss Саніної на концерті. *TCH*. 22 жовтня 18. URL: <https://tsn.ua/lady/news/show-biznes/u-sriblyastomu-kombinezoni-i-z-misyacem-na-golovi-efektni-obrazi-solistki-the-hardkiss-saninoyi-na-koncerti-1237293.html> (дата звернення: 12.02.2023).
115. Ужинський М. Ю. Сценофонія як культурно-мистецький феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2021. 225 с.
116. Фромм Е. Мистецтво любові / пер. з англ. В. Кучменко. 3-тє вид. Харків: «КСД», 2017. 192 с.
117. Хромова О. «Володарі стихій» – глибинні культурні коди України. *WOMO*. 13 Січня 2025. URL: <https://womo.ua/volodari-styhij-glybynni-kulturni-kody-ukrayiny/> (дата звернення: 12.02.2025).
118. Чабаненко М. Метафорика та символіка вогню в контексті семіотичної картини світу. *Освіта регіону*. 2012. № 1. URL: <https://social-science.uu.edu.ua/article/746> (дата звернення: 25.09.2023).
119. Червона рута – Всеукраїнський фестиваль сучасної пісні та популярної музики – *Головна сторінка*. URL: <https://rutafest.art/> (дата звернення: 12.07.2025).
120. Чечик В. В. Театрально-декораційне мистецтво Харкова: авангардні пошуки 1910–1920-х років : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Харків : ХДАДМ, 2006. 20 с.

121. Шандренко О. Відлуння «Триадного балету» Оскара Шлеммера в сучасному дизайні одягу. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2020. Т. 3. № 1. С. 129–140. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.3.1.2020.207550>.
122. Юдова-Романова К. В. Дизайн сценічного простору вогняними засобами конструювання. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 1. С. 228–232.
123. Юдова-Романова К. В. Засоби пластичного оформлення сценічного простору (з історії українського театру). *Вісник КНУКіМ*. Серія: Сценічне мистецтво. 2018. Вип. 2. С. 72–92. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.2018.153228>.
124. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Сценічне мистецтво. 2019. № 2 (1). С. 52–72. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749>.
125. Ярошенко Т. Ідеї А. Шопенгауера як тематизація сучасності: етикоморфологічні аспекти. *Філософія А. Шопенгауера та сучасність: колективна монографія*. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2012. С. 121–133.
126. Ambros V. Semiotics of Drama and Theatre: The Prague School Model. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. 2022. pp. 653–669 URL: <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/61040/9783110400304.pdf> (дата звернення: 19.04.2023).
127. Appia A. *The work of living art: a theory of the theatre* / translated by H. D. Albright. Coral Gables, FL: University of Miami Press, 1960. 131 p.
128. Barthes R. *Éléments de sémiologie*. *Communications*. 1964. № 4. pp. 91–135.
129. Barthes R. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957. 158 p.
130. Barthes R. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1970. 293 p.
131. Bauhaus Landing: Thom Browne's Spring 2013 Collection. *Vogue*. URL: <https://www.vogue.com/article/bauhaus-landing-thom-brownes-spring-2013-collection> (дата звернення: 02.04.2024).

132. Beardsley M. C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1958. 660 p.
133. Billie Eilish. *When we all fall asleep, where do we go?* Touring Music designed by NeonBlack. NeonBlack - *Award winning creative direction and production design*. URL: <https://www.neonblack.design/projects/billie-eilish> (дата звернення: 14.08.2023).
134. Böhme G. *The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres. Ambiances*. 10 February 2013. URL: <https://journals.openedition.org/ambiances/315> (дата звернення: 24.11.2024).
135. Bouissac P. *The Semiotics of Performances: An Introduction to the Analysis, Interpretation, and Theory of the Performing Arts*. London : Bloomsbury Academic, 2025. 184 p. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781350372696>.
136. Bowie D., Jones D. *The Oral History*. London: Corgi Books, 2017. 580 p.
137. Brain Damage. *The 1980-81 Wall concert performances in detail*. Brain Damage. 1.02.2003. URL: <https://www.brain-damage.co.uk/the-wall/the-1980-81-wall-concert-performances-in-detail.html> (дата звернення: 17.11.2023).
138. Braun E. *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski*. London: Methuen Drama, 1982. 240 p.
139. Brockett O. G. *History of the Theatre*. 10th ed. Boston : Allyn and Bacon, 1982. 792 p.
140. Brockett O. G., Mitchell M. *Making the Scene: A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*. San Antonio : *Tobin Theatre Arts Fund*, 2010. 384 p.
141. Carlson M. *Theatre semiotics : signs of life*. Indiana University Press : Routledge, 1990. 152 p.
142. Carlson M. *Theories of the Theatre : a historical and critical survey from the Greeks to the present*. Cornell University Press, 1984. 542 p.
143. Cassirer E. *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven: Yale University Press, 1944. 237 p. URL:

[https://monoskop.org/images/1/11/Cassirer Ernst An essay on man An introduction\\_1944.pdf](https://monoskop.org/images/1/11/Cassirer_Ernst_An_essay_on_man_An_introduction_1944.pdf) (дата звернення: 12.07.2025).

144. Chandler D. *Semiotics: The Basics*. 2nd ed. London : Routledge, 2007. 338 p.

145. Christilles D., Anruch D. *The Semiotics of Action Design*. *Theatre Topics*. 1996. Vol. 6. № 2. pp. 121–141.

146. Cobley P. *Introducing Semiotics*. London: Icon Books, 2003. 178 p.

147. Craig E. G. *The Theatre – Advancing*. Leopold Classic Library. 2016. 314 p.

148. Deely J.N. *Semiotics Seen Synchronically: The View from 2010*. Ottawa : Legas Publishing, 2010. 132 p. DOI: <https://doi.org/10.1515/css-2010-0205>.

149. Dixon S. *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007. 834 p.

150. Droste M. *Bauhaus, 1919–1933*. Cologne: Taschen, 2006. 100 p.

151. Eckermann J. P. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Herausgegeben von Regine Otto. Berlin: Aufbau-Verlag, 1965. 384 p. URL: <https://ia801402.us.archive.org/34/items/gesprchemitgoe00goetuoft/gesprchemitgoe00goetuoft.pdf> (дата звернення: 19.02.2023).

152. Eco U. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976. 362 p.

153. Eco U. *La structure absente: Introduction à la recherche sémiotique*. Paris: Mercure de France, 1984. 456 p.

154. Elam K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. 2nd ed. London : Methuen, 2005. 250 p. DOI: <https://doi.org/10.2307/3206943>.

155. Eurovision 2022 winners Kalush Orchestra release the music video for «Stefania». *That Eurovision Site*. 16.05.2022. URL: <https://thateurovision.com/2022/05/16/kalush-orchestra-stefania-music-video/> (дата звернення: 13.09.2023).

156. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance*. London : Routledge, 2008. 240 p.

157. Ghazvineh A., Fahimifar A. Behind the Scenes of Theatrical Meaning: A Social Semiotic Approach to Inter- and Intramodal Interactions in Performance. *Language and Semiotic Studies*. 2024. Vol. 10. № 4. P. 461–479. DOI: <https://doi.org/10.1515/lass-2024-002913>.
158. Goethe J. W. *Zur Farbenlehre*. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 1810. 795 p.
159. Goldberg R. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 2011. 256 p.
160. Greimas A.-J. *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Translated by Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984. 381 p.
161. Hagler T. *Bowie at the BBC: A Life in Interviews*. London: Headline Publishing Group, 2024. 480 p.
162. Hawkes T. *Structuralism and Semiotics*. London: Routledge, 2nd edition, 2003. URL: [https://monoskop.org/images/3/38/Hawkes\\_Terence\\_Structuralism\\_and\\_Semiotics\\_2003.pdf](https://monoskop.org/images/3/38/Hawkes_Terence_Structuralism_and_Semiotics_2003.pdf) (дата звернення: 29.03.2023).
163. Helbo A. Semiotics and performing arts: contemporary issues. *Social Semiotics*. 2016. Vol. 26, № 4. pp. 341–350. DOI: <https://doi.org/10.1080/10350330.2016.1189727>.
164. Hilal R. The interactive digital media as a scenography. *International Journal of Computer Science and Mobile Applications*. 2024. Vol. 12. URL: <https://www.ijcsma.com/articles/the-interactive-digital-media-as-a-scenography.pdf> (дата звернення: 16.07.2024).
165. Initska O., Kucher R., Vakulenko D., Boiko V., Pratskov R. The identity of stage design as a component of Ukrainian culture of the 21st century. *New Design Ideas*. 2024. Vol. 8. № 3. P. 641–655. DOI: <https://doi.org/10.62476/ndi83641>.
166. Jakobson R. *Language in Literature*. Cambridge : Belknap Press, 1987. 564 p.
167. Jakobson R. *Selected Writings*. Vol. 2. *Word and Language*. The Hague: Mouton, 1971. 752 p.

168. Jakobson R., Halle M. *Fundamentals of Language: The Linguistic and Literary Essays of Roman Jakobson*. The Hague – New York : *Mouton de Gruyter*, 1971 (2nd rev. ed.). 96 p.
169. Jamala – 1944 – Ukraine – Grand Final – Eurovision 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B-rnM-MwRHY> (дата звернення: 11.09.2023)
170. Jung C. G. *Man and His Symbols*. London: Aldus Books. 1964. 319 p.
171. Kalush Orchestra - Stefania - Ukraine - *Official Music Video*. YouTube. 15.05.2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UiEGVYOruLk&pp=0gcJCfwAo7VqN5tD> (дата звернення: 21.05.2023).
172. Kiib H., Kiib B. The Orange Feeling: Mood and Atmosphere in Roskilde Festival. *Ambiances*. 2017. № 3. URL: <https://journals.openedition.org/ambiances/829> (дата звернення: 14.04.2023).
173. Korins D. Inside the mind of a Broadway set designer. *TED Conferences, LLC*. 2020. URL: [https://www.ted.com/talks/david\\_korins\\_inside\\_the\\_mind\\_of\\_a\\_broadway\\_set\\_designer](https://www.ted.com/talks/david_korins_inside_the_mind_of_a_broadway_set_designer) (дата звернення: 16.05.2023).
174. Kowzan T. The Sign in the Theater: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle. *Diogenes*. 1968. №16 (61). pp. 52–80. DOI: <https://doi.org/10.1177/039219216801606104>.
175. Kucher R., Vakulenko D., Boiko V., Roman R., Dokolova A. Problems of the Crisis of Spatial Design of Art Events in Conditions of Military Aggression (Ukrainian Experience). *Convergences – Journal of Research and Arts Education*. 2024. Vol. 17. № 33. pp. 185–200. DOI: <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.238>.
176. Lee S. Decoding Semiotics in Theater. Uncovering the hidden meanings behind drama and performance. *Number Analytics LLC*. 28.05.2025. URL: <https://www.numberanalytics.com/blog/semiotics-in-theater-studies> (дата звернення: 08.06.2025).
177. Lévi-Strauss C. *Structural Anthropology*. Translated by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic Books, 1963. 440 p.

178. Lévi-Strauss C. *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology*, Volume 1. Translated by John and Doreen Weightman. Chicago: University of Chicago Press, 1975. 420 p.

179. Lewis C. I. *Mind and the World Order: Outline of a Theory of Knowledge*. New York : Dover Publications, 1956. 455 p.

180. Markoš A. *Hermeneutics by the Living*. Prague : Oikoymenh, 2002. 119–125 p. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12304-010-9096-7>.

181. MONATIK на висоті: артист дав друге шоу з чотирьох у межах концепту «I.V» в Українському Домі (фото). *Радіо П'ятниця*. 4 лип. 2025. URL: <https://radiopyatnica.com.ua/news/monatik-na-visoti-artist-dav-drughe-shou-z-chotiroh-u-mezhah-konceptu-i-v-v-ukrajinskomu-domi-foto> (дата звернення: 12.07.2025).

182. Morris C. W. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago : University of Chicago Press, 1938. 59 p.

183. Morris C. W. *Signs, Language, and Behavior*. New York: Prentice-Hall, 1955. 392 p.

184. Morris C. W. *Writings on the General Theory of Signs*. The Hague: Mouton, 1971. 496 p.

185. Mukařovský Jan. An Attempt at a Structural Analysis of an Actor's Figure (Chaplin in City Lights). *Theatre Theory Reader: Prague School Writings*, ed. D. Drozd et al. Prague: Karolinum Press. 2016. pp. 192–199. URL: <https://static.artforum.sk/media/products-files/b1/7b/130745-DB73060.pdf> (дата звернення: 12.07.2025)

186. «MY WAY». Зірковий ювілей. *KARABAS*. 23 жовтня 2024. URL: <https://khmelnyskyi.karabas.com/my-way-zirkovyuy-yuviley/> (дата звернення: 22.12.2024).

187. Pareles J. Bowie Creates a Spectacle. *The New York Times*. 2.08.1987. URL: <https://www.nytimes.com/1987/08/02/arts/bowie-creates-a-spectacle.html> (дата звернення: 27.09.2023).

188. Parker W. O., Wolf R. C. Scene Design and Stage Lighting. Belmont : Wadsworth Publishing Company, 2003. 702 p.
189. Pavis P. Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre. New York : Performing Arts Journal Publications, 1982. 212 p.
190. Peirce C. S. Chance, Love, and Logic: Philosophical Essays. (M. R. Cohen, Ed.). New York: Harcourt, Brace and Company, 1923. 318 p.
191. Peirce C. S. Selected Writings on Semiotics, 1894–1912 / Edited by: Francesco Bellucci. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2020. 325 p.
192. Peirce C. S. The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings. Vol. 2 (1893–1913). Bloomington : Indiana University Press, 1998. 624 p.
193. Pelc J. Studies in Functional Logical Semiotics of Natural Language. Mouton the Hague, Paris. 1971. 494 p.
194. Pfister M. The Theory and Analysis of Drama. Cambridge: Cambridge University Press. 1988. 364 p.
195. Poinset J. Tractatus de Signis. The Semiotic of John Poinset / transl. by J. Of St. Thomas. Berkeley : University of California Press, 1985. 624 p.
196. Popa Blanariu N. Semiotics in Performance and Dance. Bloomsbury Semiotics. Vol. III: *Semiotics in the Arts and Social Sciences* / ed. by Jamin Pelkey, Susan Petrilli, Sophia Melanson Ricciardone. London: Bloomsbury, 2022. pp. 469–485. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781350139398.ch-11>.
197. Popa Blanariu N. Towards a Framework of a Semiotics of Dance. CLCWeb: *Comparative Literature and Culture*. 2013. Vol. 15, № 1. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2183&context=clcweb> (дата звернення: 26.08.2023).
198. Quinn M. L. The Semiotic Stage: Prague School Theatre Theory. New York, Bern, Berlin – Frankfurt/M. – Paris, Vienna: Peter Lang, 1995. 166 p.
199. Rixon T. Designing «Authentic» Digital Scenography: A Framework for Creative Practice Informed by Mixed Methods Research into Professional Theatre Practice and Audiences' Perceptions. PhD Thesis, Queensland University of Technology, Brisbane, 2024.

200. Roger Waters: The Wall Live – review. *The Guardian*. 15.09.2013. URL: <https://www.theguardian.com/music/2013/sep/15/roger-waters-wall-live-review> (дата звернення: 28.11.2023).
201. Sandberg M. David Bowie Glass Spider (1987) – Top Concert Tour Design of all time. *Live Design*. 01.08.2010. URL: <https://www.livedesignonline.com/projects/david-bowie-glass-spider-1987-top-concert-tour-design-all-time> (дата звернення: 23.08.2024).
202. Scenic design – The New Stagecraft Movement. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/scenery> (дата звернення: 02.02.2025).
203. Scenography for concert «The bird with the silk tale». Dome Cathedral Garden, Рига, 2013. *Didzis Jaunzems Architecture*. URL: <http://www.dja.lv/projects/bird-with-the-silk-tale/> (дата звернення: 18.11.2024).
204. Schlemmer O. Abstract Dancer (Der Abstrakte) from Notes and Sketches for the Triadic Ballet, 1938. URL: [https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/object/object\\_objid-85396.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-85396.html) (дата звернення: 02.11.2024).
205. Schlemmer O. Briefe und Tagebücher. München : Langen Müller, 1958. 420 p. URL: <https://scispace.com/pdf/zeitenwende-deutsche-und-russische-erfahrungen-1917-1919-na-1v39thmr.pdf> (дата звернення: 02.11.2024).
206. Sebeok T. A. Signs: An Introduction to Semiotics. Toronto: University of Toronto Press, 1994. 201 p.
207. Simke A.-C. Max Reinhardt and his company : автореф. глави / А.-С. Simke; в кн.: Reinhardt, Jessner, Barker / ed. Michael Patterson. London: Bloomsbury Publishing plc, 2021. pp. 41–62.
208. Stage and Green room of Eurovision 2012 presented. *Trend News Agency*. 11.05.2012. URL: <https://en.trend.az/azerbaijan/society/2024915.html> (дата звернення: 19.12.2023).
209. Taysom J. Exploring David Bowie's 'Glass Spider' tour through the lens of fan footage. *Far Out Magazine*. 03.04.2020. URL: <https://faroutmagazine.co.uk/david-bowie-glass-spider-tour-fan-footage-video/> (дата звернення: 11.05.2023).

210. The Art Story. Oskar Schlemmer: Paintings, Bio, Ideas. URL: <https://www.theartstory.org/artist/schlemmer-oskar/> (дата звернення: 11.07.2023).
211. The Eurovision 2015 stage is taking shape. EUROVISION WORLD.COM. 14 April 2015. URL: [https://eurovisionworld.com/esc/the-eurovision-stage-is-taking-shape#google\\_vignette](https://eurovisionworld.com/esc/the-eurovision-stage-is-taking-shape#google_vignette) (дата звернення: 04.12.2023).
212. Thelanoz video Comeback. Beyoncé – Beychella (Live from Coachella Valley Music & Arts Festival 2018), 2023. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ouaXMfzGjCo> (дата звернення: 12.03.2024).
213. Travis Scott – Custom Inflatables. URL: <https://inflatabledesigngroup.com/portfolio-item/travis-scott-custom-inflatables/> (дата звернення: 12.07.2025).
214. Trimmingham M. Oskar Schlemmer's Research Practice at the Dessau Bauhaus. *Theatre Research International*. 2004. № 29 (2). pp. 128–142. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883304000288>.
215. Turino T. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic. *Ethnomusicology*. 1999. Vol. 43. № 2. pp. 221–255.
216. Ubersfeld A. Lire le théâtre. Paris: Éditions Sociales, 1982. 308 p.
217. Veltruský J. The Semiotics of Theater. *Semiotics of Art: Prague School Contributions / Matejka L., Titunik I. (eds.)*. Cambridge, MA : MIT Press, 1976. pp. 83–93. URL: <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/2142279> (дата звернення: 21.09.2023).
218. Wingler H. M. Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago. Cambridge, MA: MIT Press, 1976. 684 p.
219. Youvan D. C. Towards a Quantum Semiotic Language: Exploring the Topos of Quantum Meaning Making. Preprint. 2024. URL: [https://www.researchgate.net/publication/378430797\\_Towards\\_a\\_Quantum\\_Semiotic\\_Language\\_Exploring\\_the\\_Topos\\_of\\_Quantum\\_Meaning-Making](https://www.researchgate.net/publication/378430797_Towards_a_Quantum_Semiotic_Language_Exploring_the_Topos_of_Quantum_Meaning-Making) (дата звернення: 12.01.2025).
220. Zich O. Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie (2nd ed.). Prague: Panorama, 1986. 412 p.

## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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

*Стаття у науковому фаховому виданні України*

1. Вакуленко, Д. Ю. Українська символіка в дизайні сценічних проєктів періоду війни. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2023. № 6 (1). С. 131–141. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279069>.

*Статті у періодичних наукових виданнях, включених до наукометричних баз Scopus та Web of Science Core Collection*

2. Kucher R., Vakulenko D., Boiko V., Roman R., Dokolova A. Problems of the Crisis of Spatial Design of Art Events in Conditions of Military Aggression (Ukrainian Experience). *Convergences – Journal of Research and Arts Education*. 2024. Vol. 17. № 33. P. 185–200. DOI: <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.238>.

Здобувачем обґрунтовано систематизацію підходів до інтеграції традиційних українських елементів у сучасний дизайн простору мистецьких подій.

3. Ilnitska O., Kucher R., Vakulenko D., Boiko V., Pratskov R. The identity of stage design as a component of Ukrainian culture of the 21st century. *New Design Ideas*. 2024. Vol. 8. № 3. P. 641–655. DOI: <https://doi.org/10.62476/ndi83641>.

Здобувачем здійснено аналіз впливу соціокультурних трансформацій і воєнних подій на еволюцію сценічного дизайну в українських театральних постановках.

**Опубліковані праці апробаційного характеру**

4. Вакуленко Д. Ю. Сценічний дизайн театралізованих концертів як явище художньої культури. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали

Всеукр. наук.-практ. конф. аспірантів, здобувачів, магістрів, м. Київ, 8–9 квіт. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 34–37.

5. Вакуленко Д.Ю. Семіотика у сценічному просторі театру: концептуально-методологічний аспект. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція* : матеріали III Всеукр. наук. конф. наук.-педагог. працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів, м. Київ, 21 квіт. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С.74–78.

6. Вакуленко Д.Ю. Особливості сценічного дизайну театралізованого концерту у контексті культурно-мистецького життя України. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VI Всеукр. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів, м. Київ, 3 листоп. 2022 р. Київ, 2022. С. 169–170.

7. Вакуленко Д.Ю. Театральна творчість Оскара Шлеммера та її роль у сучасному розумінні дизайну сценічного простору. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 10 лист. 2022 р. Київ : Вид. центр НАКККіМ, 2022. С. 244–246.

8. Вакуленко Д.Ю. Символізм творчості Флоріана Відера та його роль у сценічному дизайні пісенного конкурсу Євробачення. *Молодіжна наука КНУКіМ – 2022. Культурно-мистецька освіта у викликах часу* : матеріали Всеукр. звіт. наук.-практ. конф., м. Київ, 24–25 лист. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С.65–66.

9. Вакуленко Д.Ю. Сучасне мистецтво дизайну театральної сцени: семіотичні інтерпретації. *Мистецтво і дизайн у XXI столітті: конвергенція форм і сенсів* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 8 груд. 2022 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 53–57.

10. Вакуленко Д.Ю. Семіотика символу вогню в дизайні сценічного простору театралізованих концертів. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному*

*просторі* : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. аспірантів, здобувачів, магістрів, м. Київ, 7–8 квіт. 2023 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. С.74–77.

11. Вакуленко Д.Ю. Символіка кольору у сценічному дизайні театралізованих концертів. *Національна модель українського дизайну. До 150-річчя з дня народження Василя Кричевського* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 20–21 квіт. 2023 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. С.195–203.

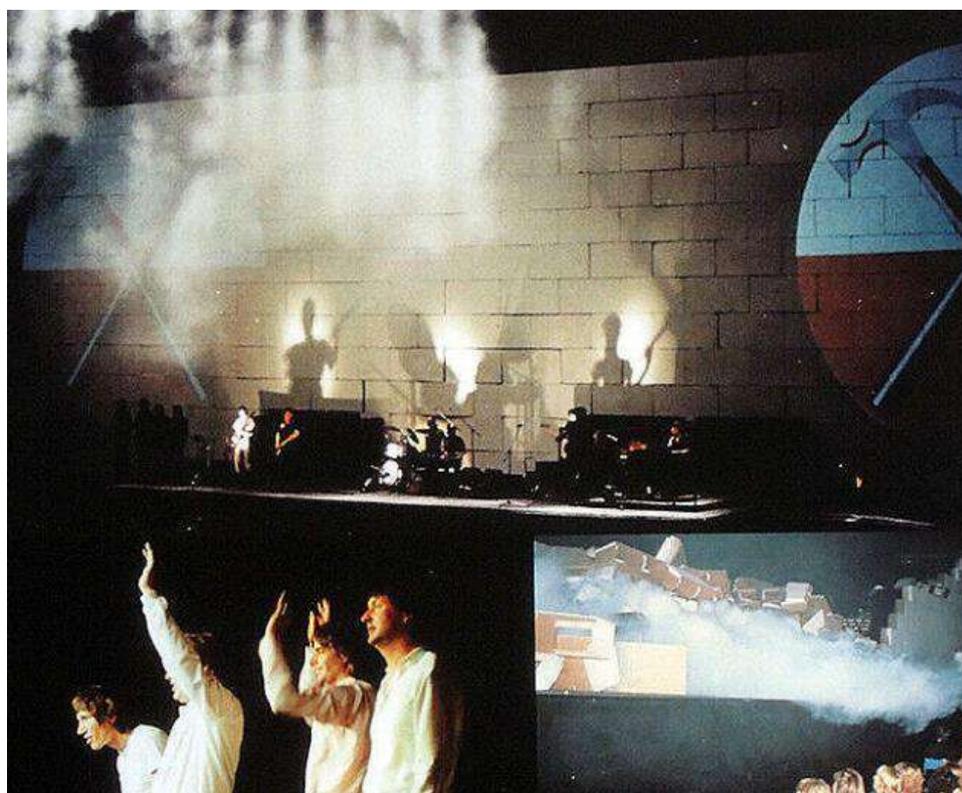
12. Вакуленко Д.Ю. Роль символів у створенні наративної структури сольного концерту. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція* : матеріали III Всеукр. наук. конф., м. Київ, 21 квіт. 2023 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. С.166–170.

13. Вакуленко Д.Ю. Семіотика в сценічному дизайні Glass Spider Tour Девіда Боуї як джерело натхнення для сценічних постановок світових попзірок. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран., м. Київ, 2 лист. 2023 р. Київ : Вид. центр НАКККіМ, 2023. С. 213–214.

14. Вакуленко Д.Ю. Сучасні образні прийоми в сценічному просторі театралізованого концерту. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали VI Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 9 лист. 2023 р. Київ : Вид. центр НАКККіМ, 2023. С. 229–231.

15. Вакуленко Д.Ю. Символ та метафора у сценічному просторі театралізованого концерту. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених, м. Київ, 12–13 квіт. 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. С. 92–95.

## ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ



**Б–1. Сценографія для концертного проєкту «The Wall» групи Pink  
Floyd,  
1980–1981**

URL: <https://www.brain-damage.co.uk/the-wall/the-1980-81-wall-concert-performances-in-detail.html> (дата звернення: 22.03.2025)

URL: <https://more-relics.tumblr.com/post/684144962701606913/pink-floyd-the-wall-tour-1980-1981> (дата звернення: 22.03.2025)



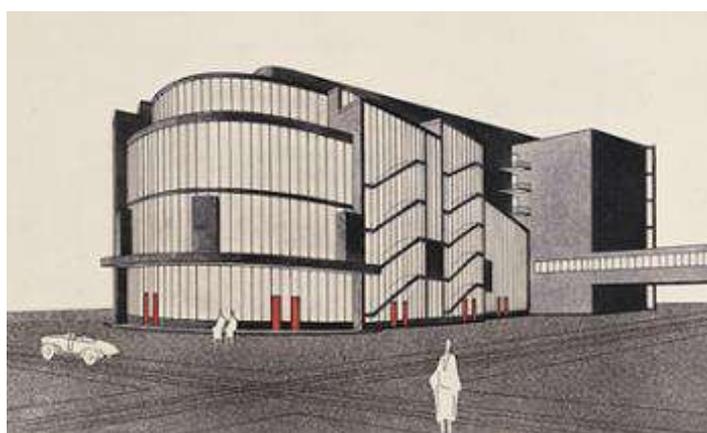
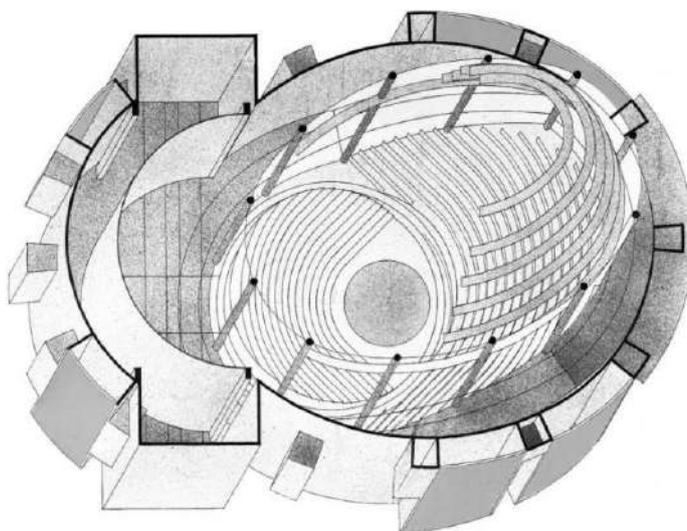
**Б–2. Сценографія туру Роджера Вотерса «The Wall Live» (2010–2013)**

URL: <https://musomuso.com/news/2013/9/17/tear-down-the-wall-roger-waters-the-wall-live-wembley-stadium-london-september-14th-2013> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–2.1. Сценографія для концерту «The Wall – Live in Berlin»  
(Потсдамер Плац, БЕРЛІН, Німеччина, 1990 рік)**

URL: <https://durhamld.com/portfolio-item/the-wall-berlin-1990/> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–3. Проект «тотального театра» В. Гропіуса та Е. Піскатора**

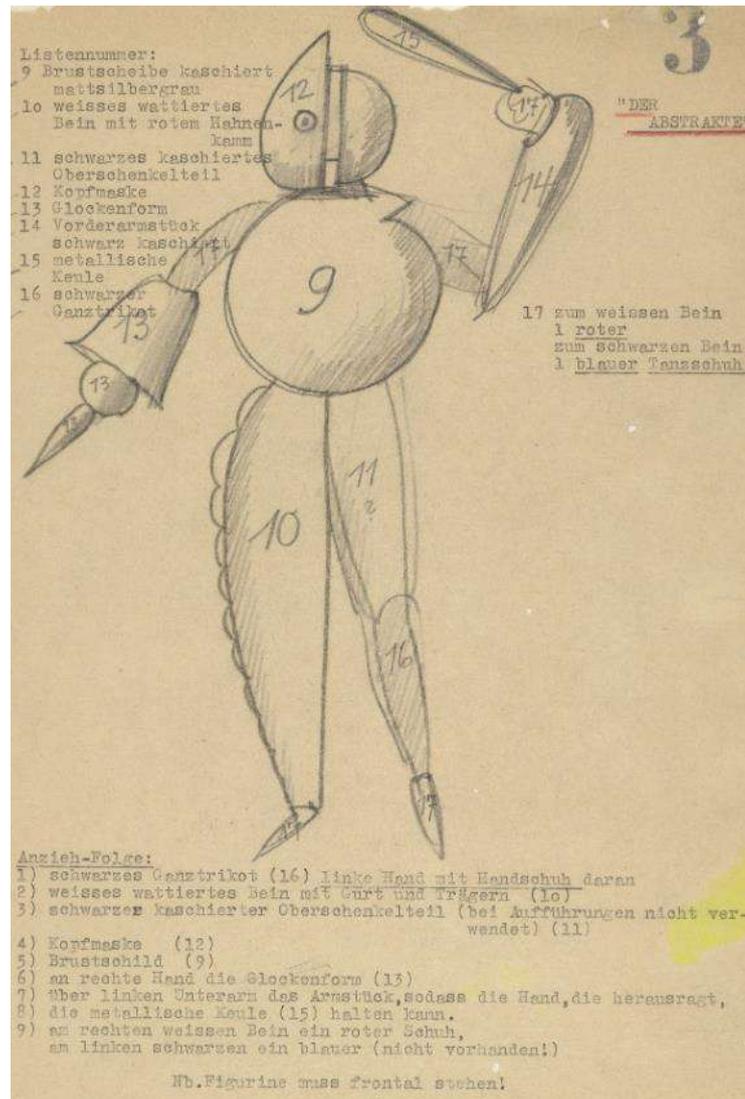
URL: <https://intranet.pogmacva.com/uploads/img/e95d2ec55eb1afcc6d895699e5633047bdcc0469.jpg> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–4. Сценографія для балету «Тріадичний балет». Групове фото, 1927  
(Оскар Шлеммер, Штутгарт, Німеччина)**

URL: [https://www.bauhaus.de/en/sammlung/highlights/214\\_buehne/382](https://www.bauhaus.de/en/sammlung/highlights/214_buehne/382)

(дата звернення: 22.03.2025)



**Б-5. «Абстрактний танцюрист» з Нотаток і ескізів до «Тріадичного балету»**

**Оскара Шлеммера. Штутгарт, Німеччина, 1927 рік**

URL: [https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/object/object\\_objid-85396.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-85396.html)

(дата звернення: 22.03.2025)



**Б–6. Сценографія Florian Wieder до Євробачення 2011  
(Esprit Arena, Дюссельдорф)**

URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMain\\_Stage\\_%28Eurovision\\_Song\\_Contest\\_2011%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMain_Stage_%28Eurovision_Song_Contest_2011%29.jpg) (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–7. Логотип пісенного конкурсу «Євробачення-2011»**

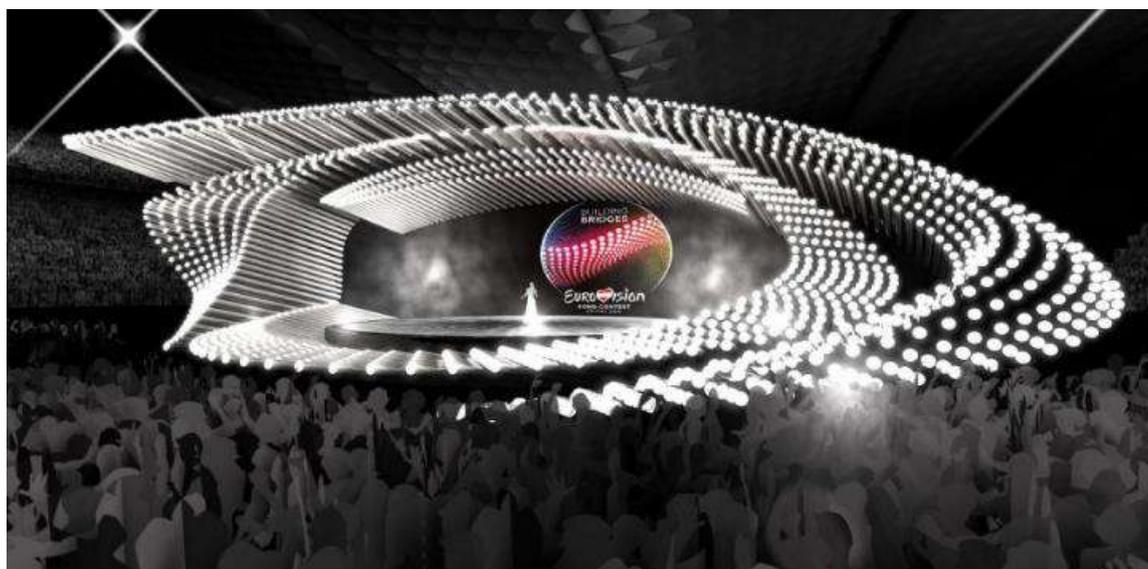
**URL:** [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%96%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%B9\\_%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%81\\_%D0%84%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F\\_2011](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%96%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%81_%D0%84%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_2011) (дата звернення:

22.03.2025)



**Б–8. Сценографія Florian Wieder до «Євробачення-2012» – Баку  
Crystal Hall, Баку, 2012**

URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ABaku\\_Crystal\\_Hall\\_-\\_stage\\_%28Eurovision\\_Song\\_Contest\\_2012%29\\_3.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ABaku_Crystal_Hall_-_stage_%28Eurovision_Song_Contest_2012%29_3.jpg) (дата звернення:  
22.03.2025)



**Б–9. Сценічне середовище «Око» Eurovision 2015, Wiener Stadthalle,  
Відень**

URL: <https://schnick.schnack.systems/en/references/events/eurovision-song-contest-2015/>(дата звернення: 22.03.2025)



**Б–10. Сценографія Флоріана Відера до пісенного конкурсу  
«Євробачення-2017», МВЦ, Київ, Україна**

URL: <https://stars.novyny.live/kreativna-natsiia-iakimi-buli-stseni-konkursu-ievrobachennia-v-kiievi-u-2005-ta-2017-rokakh-75560.html> (дата звернення:  
22.03.2025)



**Б–11. Логотип пісенного конкурсу «Євробачення-2017» (Київ, Україна)**

URL: [https://texty.org.ua/before\\_christ/orig/74/74150.jpg](https://texty.org.ua/before_christ/orig/74/74150.jpg) (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–12. Дизайн сцени Флоріана Відера для «Євробачення-2020»  
(Роттердам, Нідерланди)**

URL: <https://eurovision.tv/gallery/eurovision-2020-open-up-stage-design>

(дата звернення: 22.03.2025)



**Б–13. Модель просторово-візуального оформлення «Roskilde Festival»  
(Роскільде, Данія)**

URL: <https://meyersound.com/news/roskilde-festival-2023/> (дата звернення:  
22.03.2025)



**Б–14. Модель декорації сцени для туру «Diamond Dogs» 1974 року,  
 розроблена Дж. Фішером і М. Равіцом**

URL: <https://aestheticmagazinetoronto.com/2013/09/25/david-bowie-is-ago-toronto/stage-set-model-for-diamond-dogs-tour/> (дата звернення: 22.03.2025)



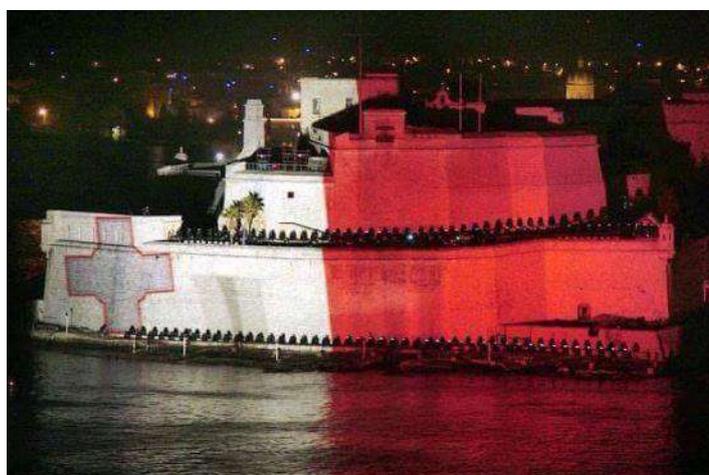
**Б–14.1. Сценографія для концерту Девіда Бові «Serious Moonlight».**  
Оригінальна модель сцени, 1983 рік. Приватна колекція Марка Равітца  
URL:[https://www.gottahaverockandroll.com/David\\_Bowie\\_1983\\_Serious\\_Moonlight\\_Tour\\_Original-LOT49340.aspx](https://www.gottahaverockandroll.com/David_Bowie_1983_Serious_Moonlight_Tour_Original-LOT49340.aspx) (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–15. Сценографія для туру «Glass Spider», 1987 рік**

**Девід Бові, Нью-Йорк, США**

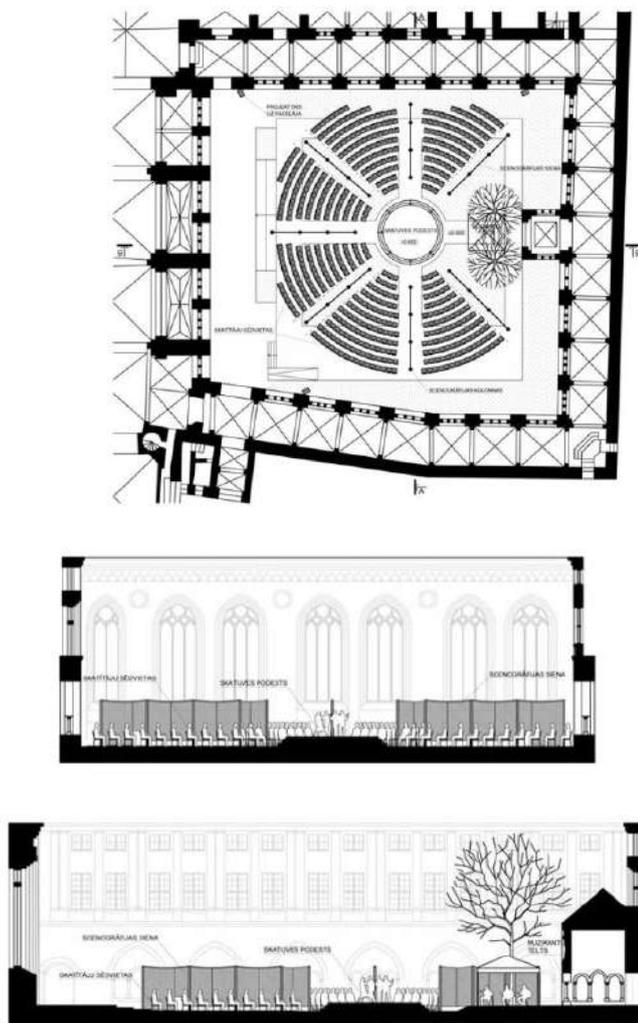
URL: <https://www.livedesignonline.com/projects/david-bowie-glass-spider-1987-top-concert-tour-design-all-time> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–16. Декорації та світлові проєкції на фортеці Сент-Анджело під час святкування вступу Мальти до ЄС у 2004 році**

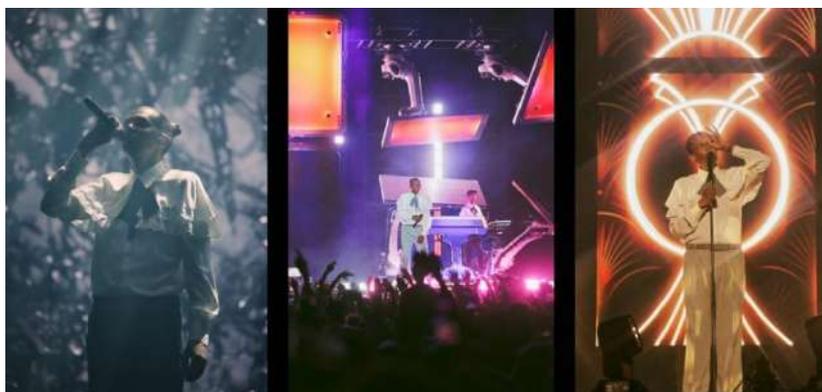
URL: <https://www.maltaphotos.com/product/st-angelo-forth-landmark-grand-harbour-cottonera-eu-accession-1st-may-2004-festivities-24/> (дата звернення: 22.03.2025)





**Б–17. Сценографія для концерту «Птах з шовковою казкою», Сад  
Домського Собору, РИГА, Латвія, 2013 рік**

URL: <https://www.dja.lv/projects/bird-with-the-silk-tale> (дата звернення:  
22.03.2025)



**Б–18. Сценографія для туру «Multitude»  
бельгійського артиста Стромае, 2022 рік**

URL: <https://baptiste-lefebvre.com/project/stromae> (дата звернення:  
22.03.2025)

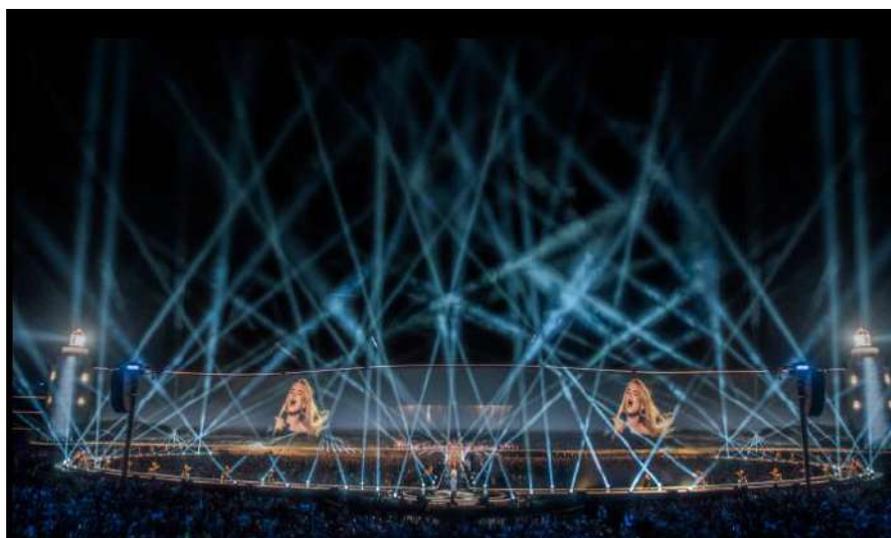


**Б–19. Сценографія для виступу Бейонсе на фестивалі «Coachella»,  
2018 рік  
(Індіо, штат Каліфорнія, США)**

URL: <https://arhu.umd.edu/news/backing-beyonce> (дата звернення:  
22.03.2025)

URL: <https://abcnews.go.com/GMA/Culture/coachella-music-festival/story?id=54404096> (дата звернення: 22.03.2025)

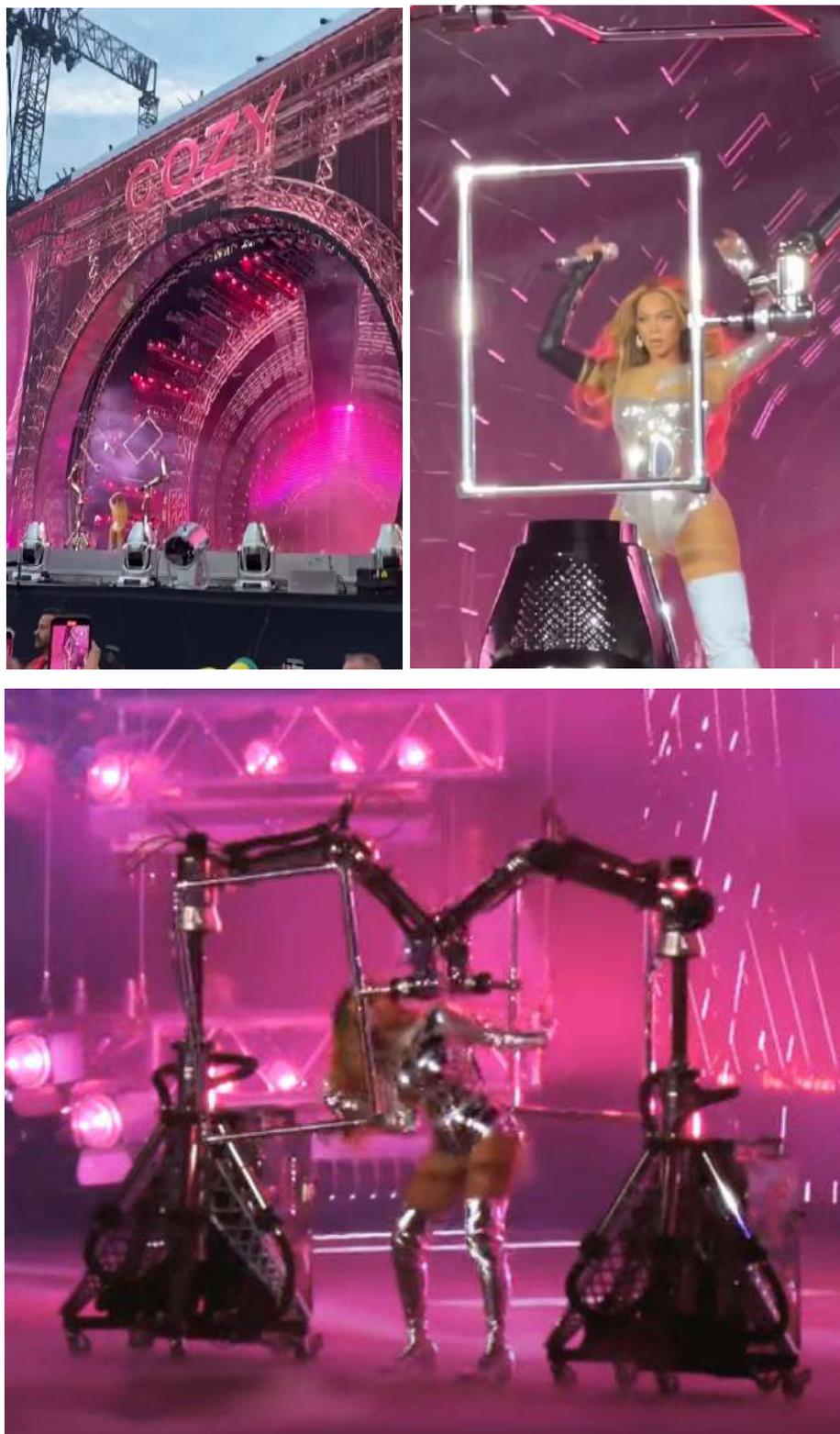
URL: <https://www.gettingsmart.com/2019/08/13/culturally-responsive-pbeyl-exploring-the-example-set-by-beyonces-homecoming/> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–20. Сценографія Stufish Entertainment Architects до концертної серії  
«Adele Arena», 2024 (Мюнхен, Німеччина)**

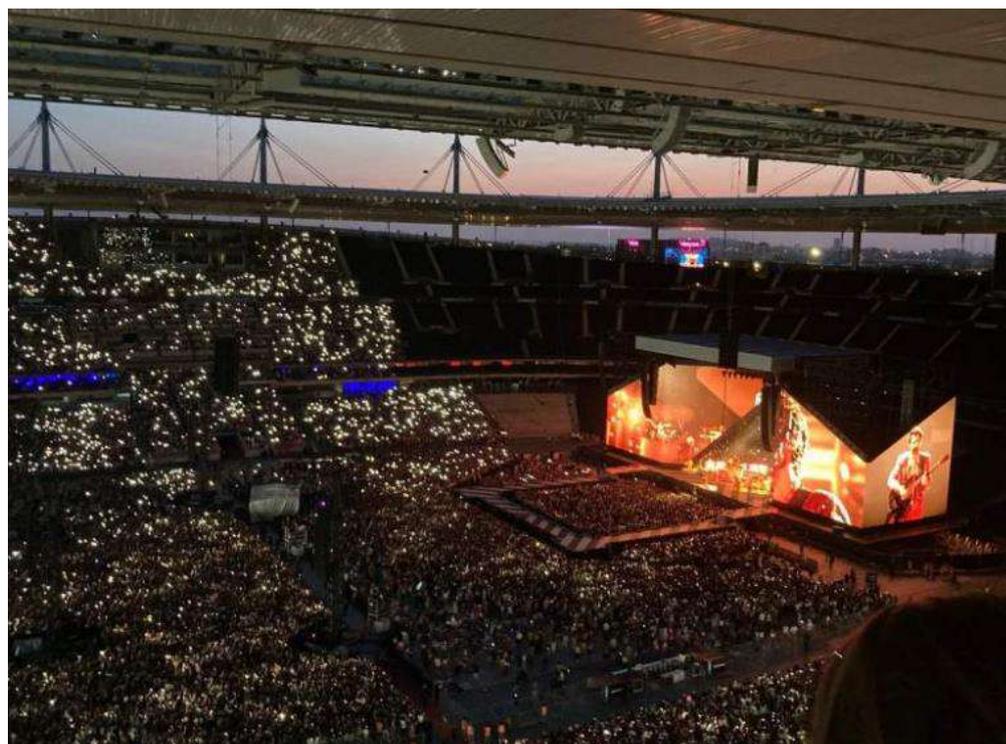
URL: <https://www.sixteen-nine.net/2024/08/07/technical-details-and-long-view-video-of-that-giant-led-backdrop-for-adeles-munich-outdoor-concert-series/>

(дата звернення: 22.03.2025)



**Б–21. Сценічний дизайн туру Бейонсе «Renaissance World Tour»  
(2023)**

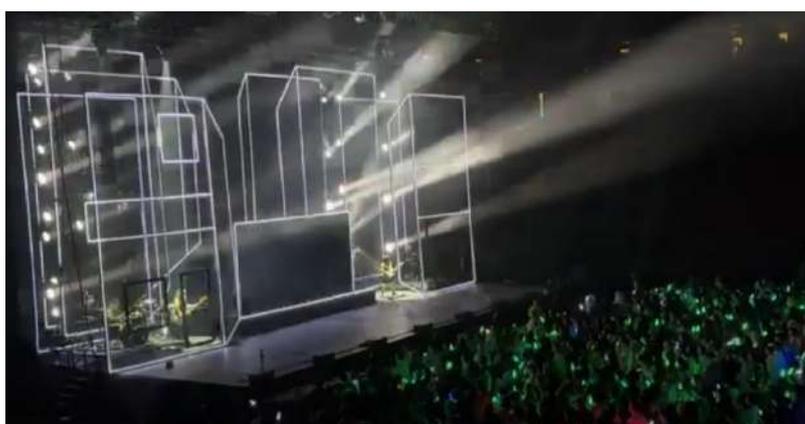
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HK6B4Rj4kHw> (дата звернення:  
22.03.2025)



**Б–22. Сценографія туру англійського співака Гаррі Стайлза «Love On Tour» (2021–2023)**

URL: <https://aviewfrommyseat.com/tour/1699/Love+On+Tour/?page=1&>

(дата звернення: 22.03.2025)



**Б–23. Сценічний простір концертів віртуальної виконавиці Хацуне Міку (Японія)**

URL: [https://piapro.net/japantour2025/index\\_en.html](https://piapro.net/japantour2025/index_en.html) (дата звернення:  
22.03.2025)



**Б–24. Дизайн інсталяційного концерту «Цифрова Бйорк» у рамках фестивалю Vivid Sydney (Австралія, 2016)**

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0XIszva-Rsk> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–25. Сценографія Ес Девлін для туру «Act III: M.O.T.T.E» (2017)  
корейського артиста G-Dragon**

URL:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Act\\_III:\\_M.O.T.T.E\\_World\\_Tour#/media/File:G-](https://en.wikipedia.org/wiki/Act_III:_M.O.T.T.E_World_Tour#/media/File:G-)

URL: Dragon - M.O.T.T.E World Tour in Sydney 2017 - 19.jpg (дата  
звернення: 22.03.2025)



**Б–26. Візуалізація концертного шоу «ABBA Voyage» (2022)**

URL: <https://www.thetimes.com/imageserver/image/%2Fmethode%2Fsundaytimes%2Fprod%2Fweb%2Fbin%2Ffd84811e-c70a-11ec-9868-6fd925016a0c.jpg?crop=1500%2C1000%2C0%2C0> (дата звернення: 22.03.2025)





**Б–27. Сценографія Ес Девлін і Віллі Вільямс для «Yeezus Tour» Каньє Веста (США, 2013)**

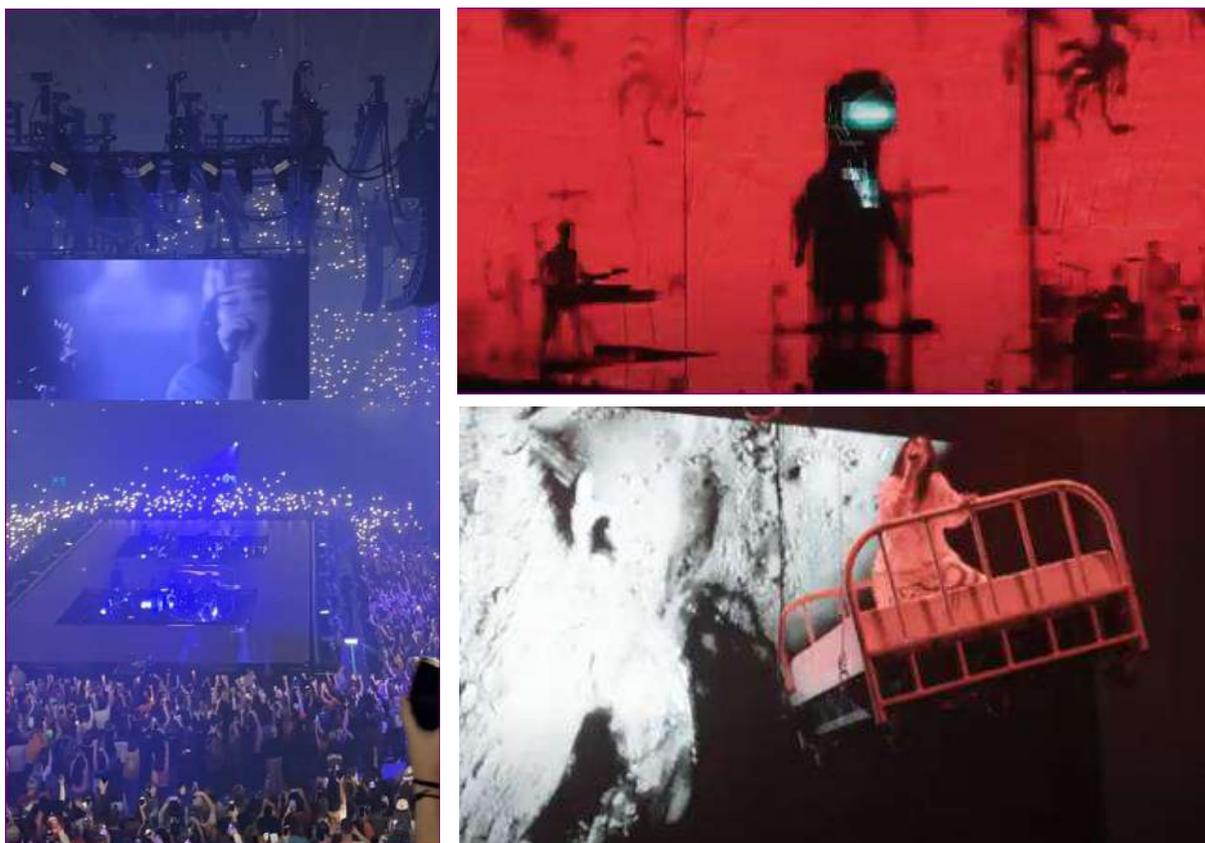
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Yeezus\\_Tour](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Yeezus_Tour) (дата звернення:  
22.03.2025)



**Б–28. Сценографія «Rammstein Stadium Tour» (2019–2024),  
автори – Ес Девлін, Флоріан Відер і Патрік Вудроффе)**

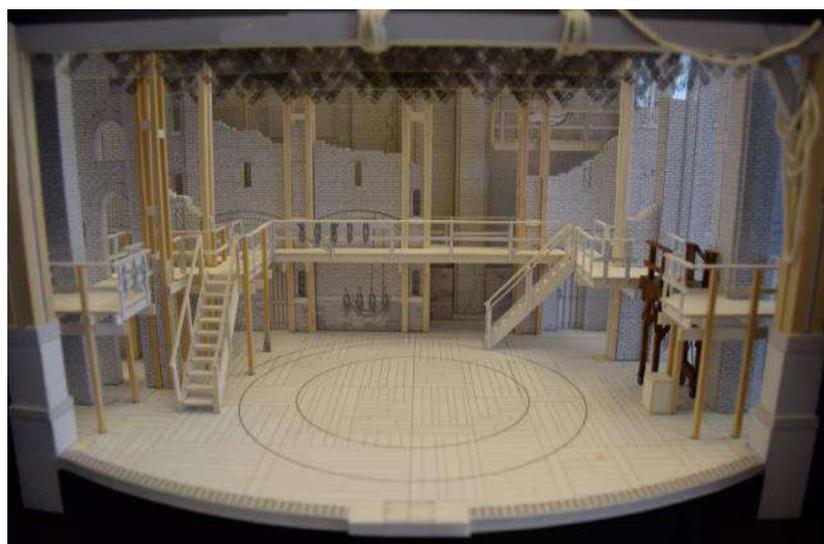
URL: <https://show.24tv.ua/resources/photos/news/202407/2594228.jpg?v=1720617813000> (дата звернення: 22.07.2025)

URL: [https://rammstein.fandom.com/ru/wiki/Stadium\\_Tour](https://rammstein.fandom.com/ru/wiki/Stadium_Tour) (дата звернення:  
22.03.2025)



**Б–29. Сценографія Ес Девлін для концертного туру «Where Do We Go?» (2020) Біллі Айліш (США, світове турне)**

URL: [https://www.tiktok.com/@francisca\\_santiago.2/video/7438119323689962794](https://www.tiktok.com/@francisca_santiago.2/video/7438119323689962794) (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–30. Сценографія Девіда Корінса до мюзиклу «Гамільтон» (реж. Т. Кейл, композ. Л. Міранда). Прем'єра: Richard Rodgers Theatre, Нью-Йорк, США, 2015 рік**

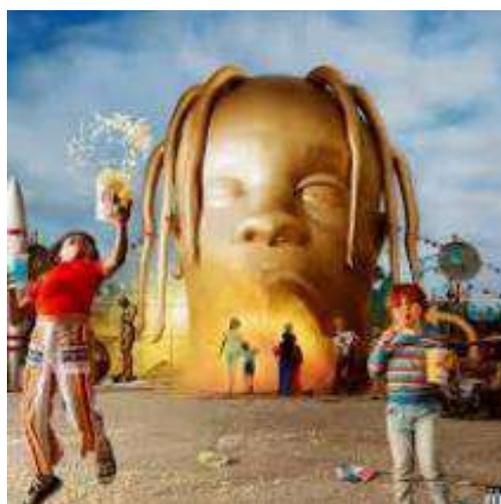
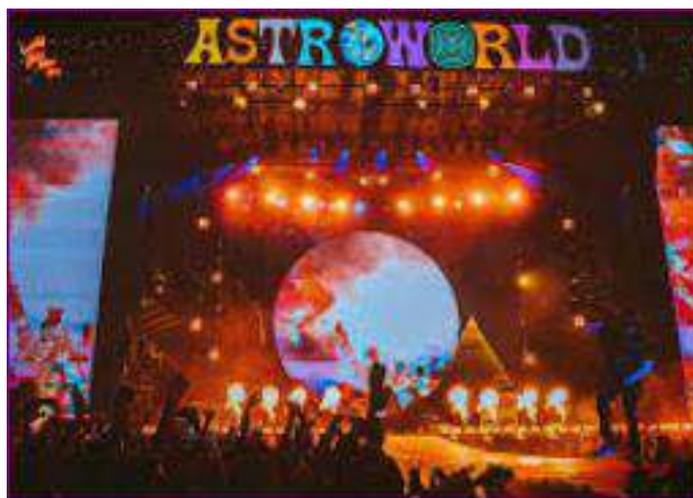
URL: <https://www.vogue.com/article/hamilton-set-designer-david-korins>

(дата звернення: 22.03.2025)



**Б–31. Сценографія Девіда Корінса до церемонії вручення премії «Оскар» (прод. У. Пекер). Подія: Dolby Theatre, Лос-Анджелес, США, 2022 рік**

URL: <https://www.stirworld.com/see-news-david-korins-creates-a-swirling-portal-into-the-future-for-2022-oscars-ceremony> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–32. Сценічний простір світовоготуру Тревіса Скотта «Astroworld»,  
2018**

**(автор концепції – Т. Скотт у співпраці з продакшн-командою The Squared Division, США)**

URL: <https://www.unian.ua/games/trevis-skott-v-fortnite-koncerti-vidvidali-27-milyoniv-gravciv-igri-10975874.html> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–33. Еволюція сценографічного оформлення опери С. Гулака-  
Артемівського «Запорожця за Дунаєм»**

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ksd-9YfuaFo> (дата звернення:  
22.03.2025)



**Б–33.1. Сцени з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за  
Дунаєм». 1937 рік**

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ksd-9YfuaFo> (дата звернення:  
22.03.2025)



**Б–33.2. Сцена з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».,  
фільм В. Лапокниша 1953 р.**

URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%86%D1%8C\\_%D0%B7%D0%B0\\_%D0%94%D1%83%D0%BD%D0%B0%D1%94%D0%BC#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Zaporozhec\\_za\\_Dunayem\\_4.png](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%86%D1%8C_%D0%B7%D0%B0_%D0%94%D1%83%D0%BD%D0%B0%D1%94%D0%BC#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Zaporozhec_za_Dunayem_4.png) (дата звернення: 22.03.2025)



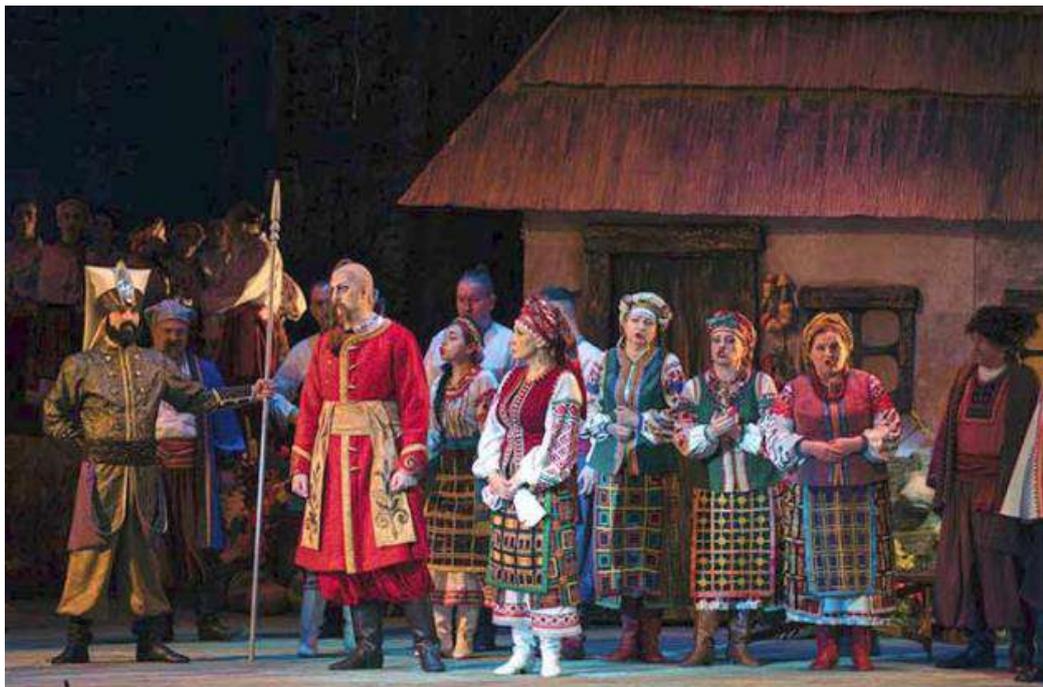
**Б–33.3. Сцена з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у постановці Київського національного академічного театру опери та балету. 1978 рік**

URL: <https://gulak.org.ua/naodyntsi-z-hulakom-artemovskym/> (дата  
звернення: 22.03.2025)



**Б–33.4. Сцени з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм. Національна опера України, 2016 р.**

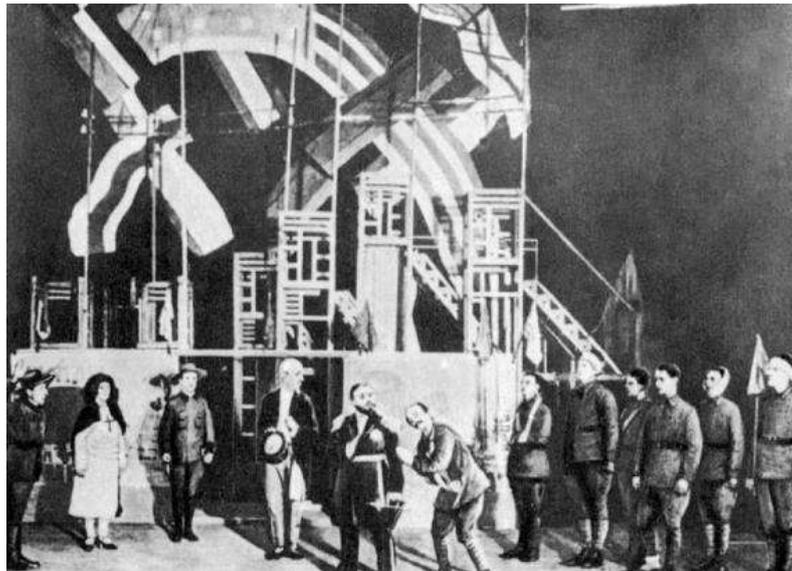
URL: <https://mala.storinka.org/%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B3%D1%96%D0%B9-%D0%B3%D1%83%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%87%D1%83%D0%BA-%D0%BB%D1%96%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%BE-%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%86%D1%8C-%D0%B7%D0%B0-%D0%B4%D1%83%D0%BD%D0%B0%D1%94%D0%BC.html> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–33.5 Сцени з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у постановці Дніпровського академічного театру опери та балету, 2025 р.**

URL: <https://www.opera-ballet.com.ua/repertoire/zaporozhecz-za-dunajem/>

(дата звернення: 17.05.2025)



**Б–34. Сцена з вистави «Джиммі Гігінс» за п'єсою Е. Сінклера в постановці мистецького об'єднання «Березіль», Київ, 1923 р.**

URL: <https://uculture.com.ua/publications/98?tab=text> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–35. Афіша (плакат) до фільму-концерту «Концерт майстрів українського мистецтва» (реж. Борис Барнет, 1952).**

URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82\\_%D0%BC%D0%B0%D0%B9%D1%81%D1%82%D1%80%D1%96%D0%B2\\_%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE\\_%D0%BC%D0%B8](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82_%D0%BC%D0%B0%D0%B9%D1%81%D1%82%D1%80%D1%96%D0%B2_%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BC%D0%B8)

%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%B0 (дата  
звернення: 22.03.2025)



**Б–36. Фотодобірка з Першого Всеукраїнського фестивалю сучасної пісні та популярної музики «Червона Рута-1989» (Чернівці)**

URL: [https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/veresen/17/1989-v-  
chernivcyah-startuvav-pershyy-festyval-ukrayinskoyi-suchasnoyi-pisni-chervona-ruta](https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/veresen/17/1989-v-chernivcyah-startuvav-pershyy-festyval-ukrayinskoyi-suchasnoyi-pisni-chervona-ruta)

(дата звернення: 22.03.2025)

URL: [https://static.nv.ua/shared/system/Article/posters/002/391/720/original/9  
d397975870f9651a0e6b8a2d5a5d835.jpg?q=85&stamp=20211004162450&f=webp](https://static.nv.ua/shared/system/Article/posters/002/391/720/original/9d397975870f9651a0e6b8a2d5a5d835.jpg?q=85&stamp=20211004162450&f=webp)

(дата звернення: 22.03.2025)

**Б–37. Сценографія концертів гурту «Брати Гадюкіни» різних років**



**Б–37.1. Фото з концерту гурту «Брати Гадюкіни» в Львові, 1988 р.**

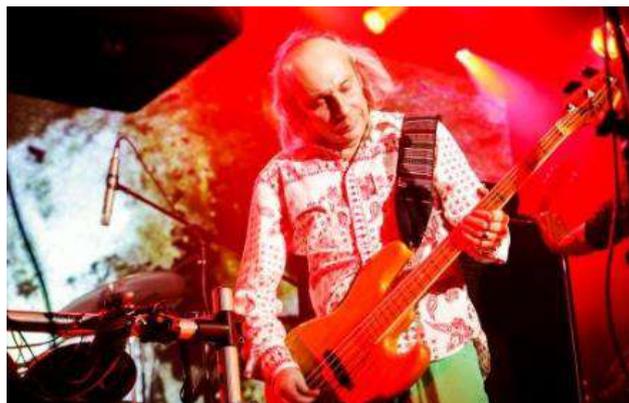
URL: <https://photo-lviv.in.ua/stara-kav-iarnia-v-tsentri-lvova-abo-braty-hadiukiny-forever-video/> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–37.2. Фото сцени концерту гурту «Брати Гадюкіни» в Івано-Франківську, 1990 р.**

URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B8\\_%D0%93%D0%B0%D0%B4%D1%8E%D0%BA%D1%96%D0%BD%D0%B8](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B8_%D0%93%D0%B0%D0%B4%D1%8E%D0%BA%D1%96%D0%BD%D0%B8) (дата звернення: 22.03.2025)





**Б–37.3. Сценографія концертного туру гурту «Брати Гадюкіни», 2014**

**р.**

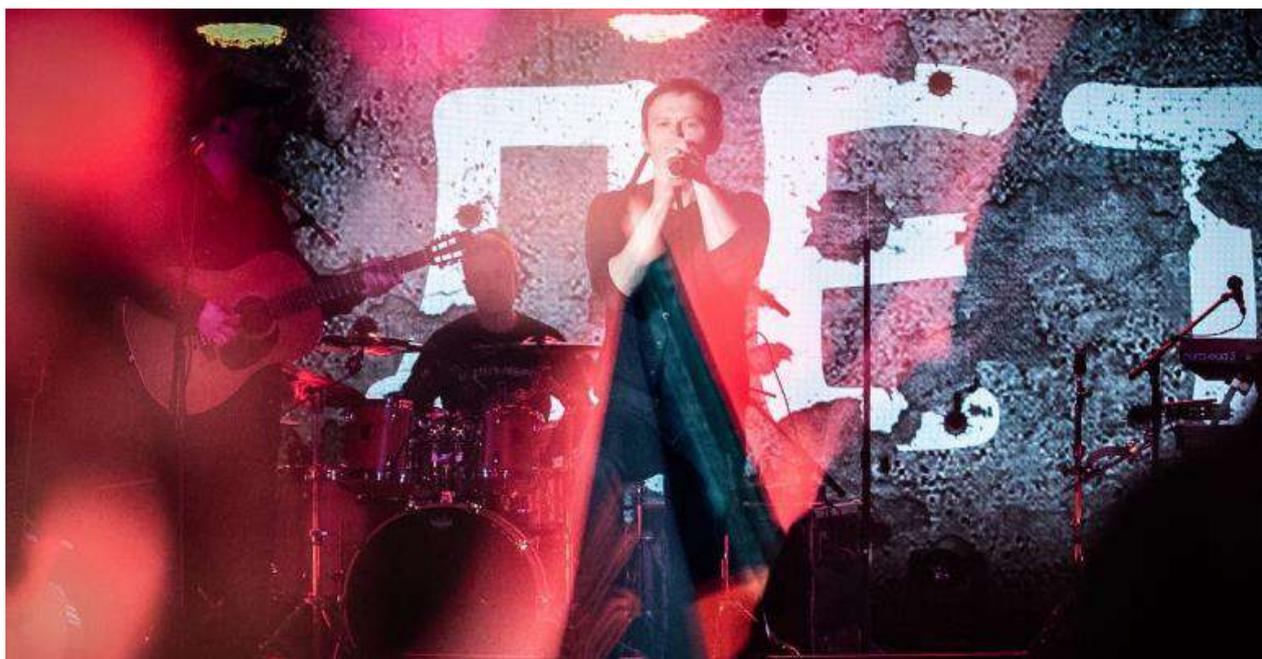
URL: <https://rock.ua/article/2014/328/> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–38. Сценографія концертів гурту «ВВ» («Воплі Відоплясова»)  
різних років**

URL: <https://ogo.ua/articles/view/2013-10-30/44294.html> (дата звернення:  
22.03.2025)





**Б–39. Сценографія концертів гурту «Океан Ельзи» різних років**

URL: <https://tsn.ua/ukrayina/i-vse-bude-dobre-pidsumki-blagodiynogo-velikodnogo-koncertu-gurtu-okean-elzi-2046502.html> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–40. Фестиваль «Тарас Бульба», 2002 р.  
(м. Дубно, Рівненська область, Україна)**

URL: [https://fun.24tv.ua/ru/izvestnye-festivali-ukrainy-kakimi-byli-pervye-ukraina-novosti\\_n1708584](https://fun.24tv.ua/ru/izvestnye-festivali-ukrainy-kakimi-byli-pervye-ukraina-novosti_n1708584) (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–41. Фестиваль «Таврійські ігри» 1992, 2007**

**(Каховка, Херсонська область, Україна)**

URL: [https://fun.24tv.ua/ru/izvestnye-festivali-ukrainy-kakimi-byli-pervye-ukraina-novosti\\_n1708584](https://fun.24tv.ua/ru/izvestnye-festivali-ukrainy-kakimi-byli-pervye-ukraina-novosti_n1708584) (дата звернення: 22.03.2025)

URL: <https://slukh.media/texts/first-ukrainian-festivals/> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–42. ZaxidFest, 2019, 2021**

**(село Родатичі, Львівська область, Україна)**

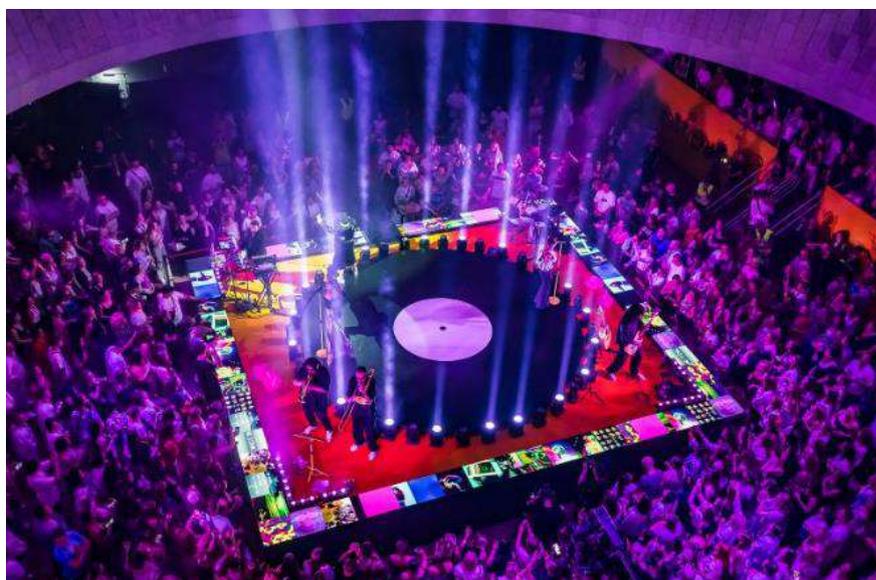
URL: [https://fun.24tv.ua/ru/izvestnye-festivali-ukrainy-kakimi-byli-pervye-ukraina-novosti\\_n1708584](https://fun.24tv.ua/ru/izvestnye-festivali-ukrainy-kakimi-byli-pervye-ukraina-novosti_n1708584) (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–43. Сценографія фентезі-шоу «Володарі Стихій» (2020), постановки студії «Фантастика» за підтримки Національної музичної академії імені П. І. Чайковського**

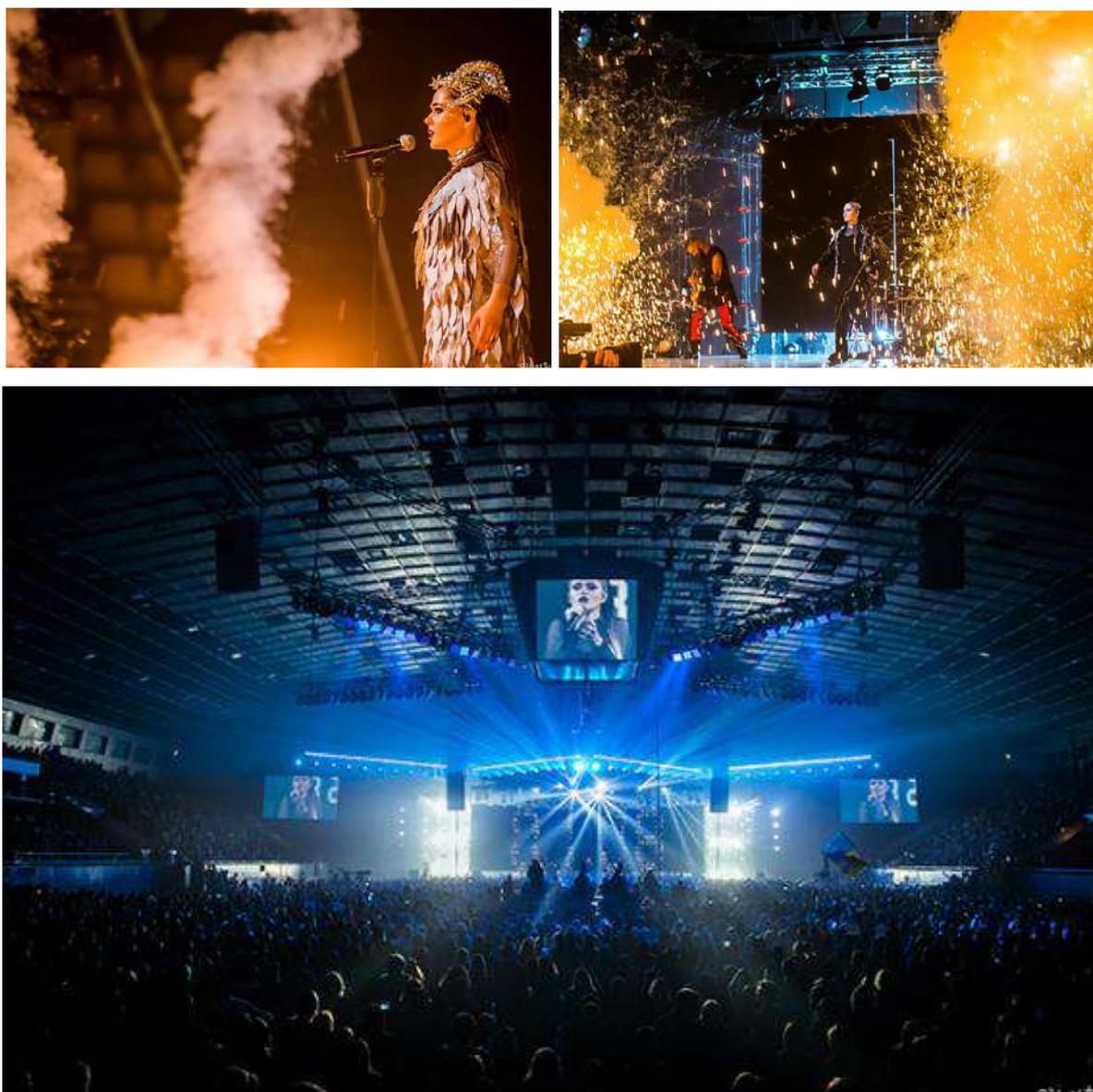
URL: <https://viva.ua/afisha/17872-muzichne-fentezi-shou-volodari-stihiy-pershiy-ukrainskiy-instrumentalniy-myuzikl> (дата звернення: 22.03.2025)





**Б–44. Сценографія шоу MONATIK «I.V.» (Український Дім, Київ, 4.07.2025)**

URL: <https://novy.tv/ua/news/2025/07/07/monatik-na-vysoti-artyst-dav-druge-shou-z-chotyroh-u-mezhah-konceptu-i-v-v-ukrayinskomu-domi-foto/> (дата звернення: 10.07.2025)



**Б–45. Сценографія шоу гурту The Hardkiss «Залізна ластівка»  
(2018, Палац спорту, Київ)**

URL: <http://open.ua/music/report/Fotozvit-shou-The-Hardkiss-Zalizna-lastivka-u-Kiievi/> (дата звернення: 22.03.2025)





**Б–46. Сценографія шоу Дмитра Монатіка «Love it ритм»  
(2019, НСК «Олімпійський», Київ)**

URL: <http://pressorg24.com/society/5012-istoricheskoe-sobytie-v-mire-muzyki-monatik-pokazal-shou-vysochaishego-urovnya-love-it-> (дата звернення: 22.07.2025)

URL: <https://hochu.ua/cat-stars/novosti-shou-biznesa/article-101277-love-it-ritm-monatik-i-apple-music-vyipustili-audio-versiyu-stadionnogo-shou-multiartista/> (дата звернення: 22.03.2025)





**Б–47. Фотопідбірка виступів концертних виступів Олега Скрипки  
на етнофестивалі «Країна Мрій»**

**(Національний ботанічний сад ім. М. М. Гришка, Київ, різні роки)**

URL: <https://tykyiv.com/news/u-kiyivskomu-botsadu-grishka-provedut-iuvileinii-festival-krayina-mrij-olega-skripki/> (дата звернення: 22.03.2025)

URL: <https://www.platfor.ma/naprykintsi-cheramna-u-kyuevi-projde-najbilshyj-etnofestyval-krayina-mrij-i-os-shho-tam-bude/> (дата звернення:  
22.03.2025)





**Б–48. Фотопідбірка з виступ гурту «Бумбокс»  
(Osocor Residence, Київ, 2021)**

URL: <https://muzvar.com.ua/spravzhnii-rok-n-rol-bumboks-zakinchyly-vystup-v-osocor-residence-strybkom-u-vodu/> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–49. Фотопідбірка зі святкування Дня Києва 29–30 травня 2021 року  
на Співочому полі**

URL: <https://www.instagram.com/explore/search/keyword/?q=%23kyivfanfest&local%e=ko> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–50. Сценічна символіка концерту «Якось на Святвечір», 9 грудня  
2023**

**(Національний театр імені Марії Заньковецької, м. Львів)**

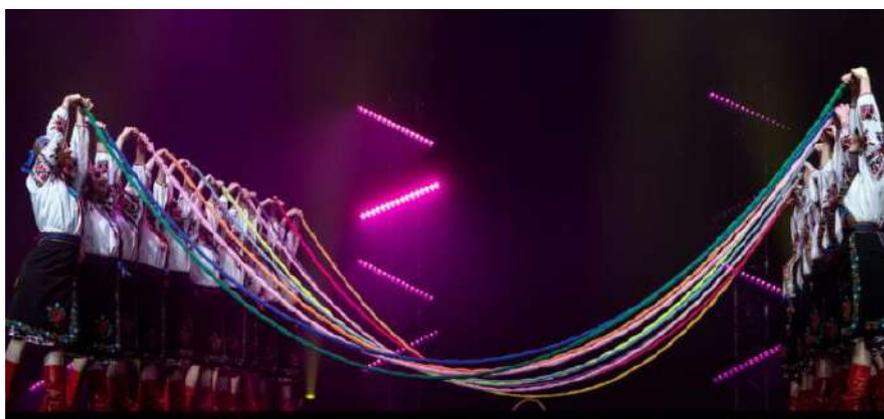
URL: <https://zankovetska.com.ua/repertoire/rizdvianyy-kontsert-yakos-na-svyatvechir/> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–51. Сценічна символіка святкового шоу до Дня Незалежності  
24 серпня 2021 (НСК «Олімпійський», Київ)**

URL: <https://glavcom.ua/news/svjatkovij-kontsert-do-dnja-nezalezhnosti-ukrajini-transljatsija-778013.html> (дата звернення: 22.03.2025)

URL: <https://1plus1.ua/novyny/vrazaucij-proekt-do-dna-nezalezhnosti-kovceg-ukraina-obednav-na-odnij-sceni-desat-stolit-ukrainskoi-muziki> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–52. Сценографія проєкту «Virsky. Reloaded»**

**(Палац «Україна», Київ, 2023)**

URL: <https://moemisto.ua/zt/kontsert-ansamblyu-tantsyu-ukrayini-im-p-virskogo-21365.html> (дата звернення: 22.05.2025)

URL: <https://palac.com.ua/dyvo-ukrainsko-ho-tantsiu-lehendarne-shou-virsky-v-palatsi-ukraina/> (дата звернення: 22.05.2025)



**Б–53. Оформлення сцени концерту гурту «Океан Ельзи» до 23-тя  
річниці Незалежності України 24 серпня 2014 року  
(НСК «Олімпійський», Київ)**

URL:

[https://tvoemisto.tv/news/ocean\\_nezalezhnosti\\_u\\_lvovi\\_fotozvit\\_65729.html](https://tvoemisto.tv/news/ocean_nezalezhnosti_u_lvovi_fotozvit_65729.html) (дата  
звернення: 22.03.2025)



**Б–54. Використання національної символіки та акцент на воєнній тематиці у сценографії благодійного проєкту «Добрий вечір, ми з України» (2022-2023, гастрольний тур містами України)**

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ipNRtHuZ91o> (дата звернення: 22.07.2025)



**Б–55. Сценографія виступу Джамали на «Євробаченні–2016»,  
14 травня 2016 року  
(Globe Arena, Стокгольм, Швеція)**

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B-rnM-MwRHY> (дата звернення:  
22.03.2025)



**Б-56. Сценографія виступу «Go\_A» на «Євробаченні-2021»,  
22 травня 2021 року (Роттердам, Нідерланди)**

URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/evrobachennia-go-a-sekret-folkloru/31266121.html> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–57. Сценографія концертного туру ONUKA «ROOM»  
(2024, Україна та країни Європи)**

URL: <https://www.reflectionsofdarkness.com/artists-k-o/23251-live-review-onuka-hamburg-2024#&gid=1&pid=34> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–58. Фотодобірка з виступів DakhaBrakha  
(2019–2024, Україна та світові сцени)**

URL: <https://www.dakhabrakha.com.ua/en/news/2019/12/12/dakhabrakha-shows-ukrainian-soul-to-world-through-songs/> (дата звернення: 22.03.2025)

30 років  
Незалежності  
України





**Б–59. Використання символічної квітки у сценографії мистецького проєкту «Ти у мене єдина» до 30-річчя Незалежності України, 2021 р.**

**(НСК «Олімпійський»)**

URL: [https://www.youtube.com/watch?v=II2iHDlYoX4&list=PLAeAbH1Z7j8](https://www.youtube.com/watch?v=II2iHDlYoX4&list=PLAeAbH1Z7j8BOMIEuJyEPJj9Wqsujh76e&index=2)

[BOMIEuJyEPJj9Wqsujh76e&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=II2iHDlYoX4&list=PLAeAbH1Z7j8BOMIEuJyEPJj9Wqsujh76e&index=2) (дата звернення: 22.03.2025)



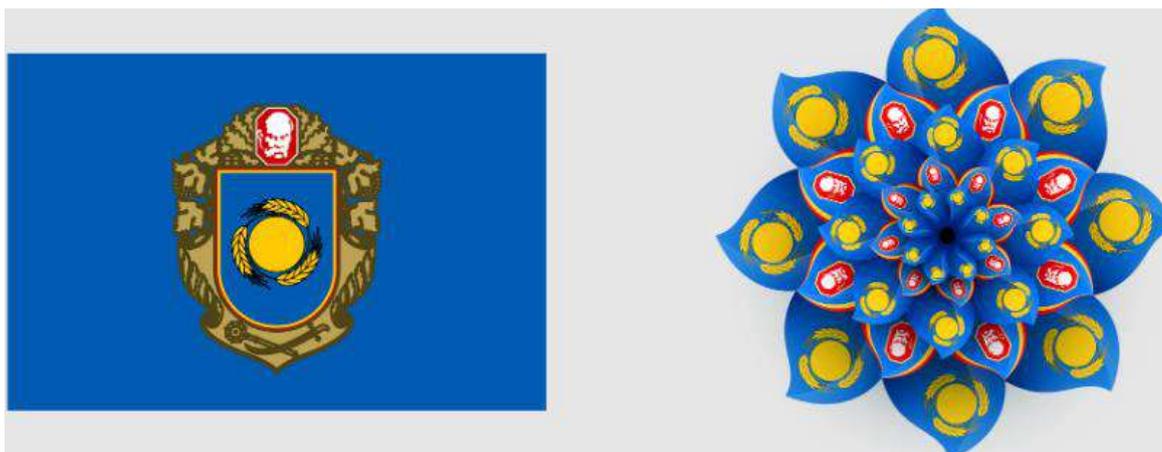
**Б–60. Концепція семантичної репрезентації регіонів України  
(в рамках мистецького проєкту «Ти у мене єдина» до 30-річчя  
Незалежності України, 2021 р.)**

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=II2iHD1yoX4&list=PLAeAbH1Z7j8BOM1EuJyEPJj9Wqsujh76e&index=2> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–60.1. Квіткові символи 24 областей та АР Крим на карті України**

URL: <https://grinchenko-inform.kubg.edu.ua/wp-content/uploads/2021/08/gi0768-9.jpg> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–60.2. Черкаська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



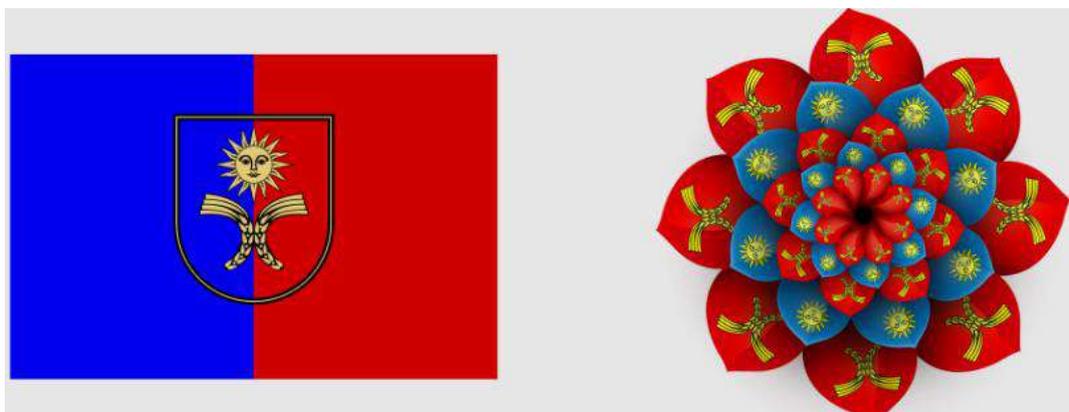
### **Б–60.3. Чернігівська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



### **Б–60.4. Чернівецька область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



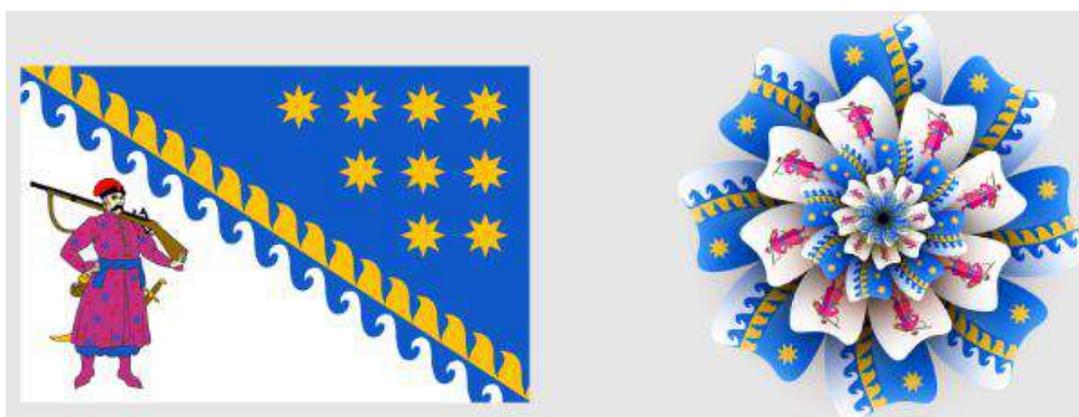
### **Б–60.5. Хмельницька область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



### **Б–60.6. Житомирська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



### **Б–60.7. Дніпропетровська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



### **Б–60.8. Донецька область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



### **Б–60.9. Івано-Франківська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



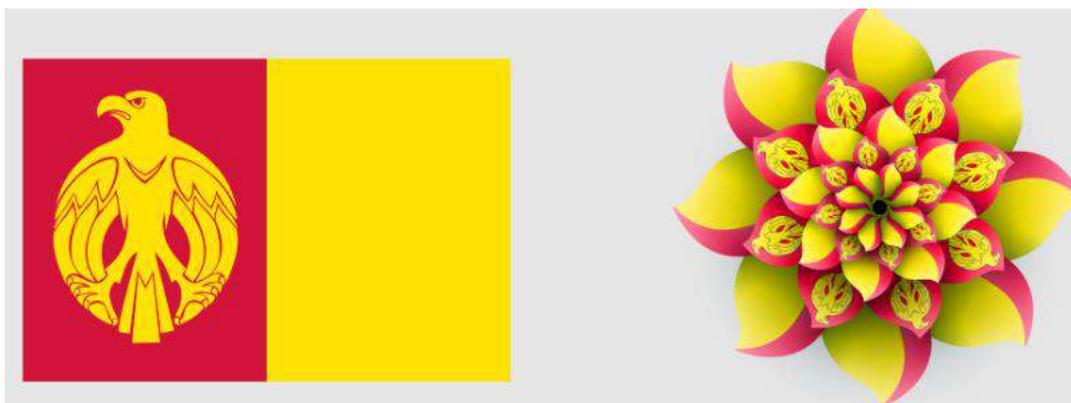
### **Б–60.10. Харківська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



### **Б–60.11. Херсонська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



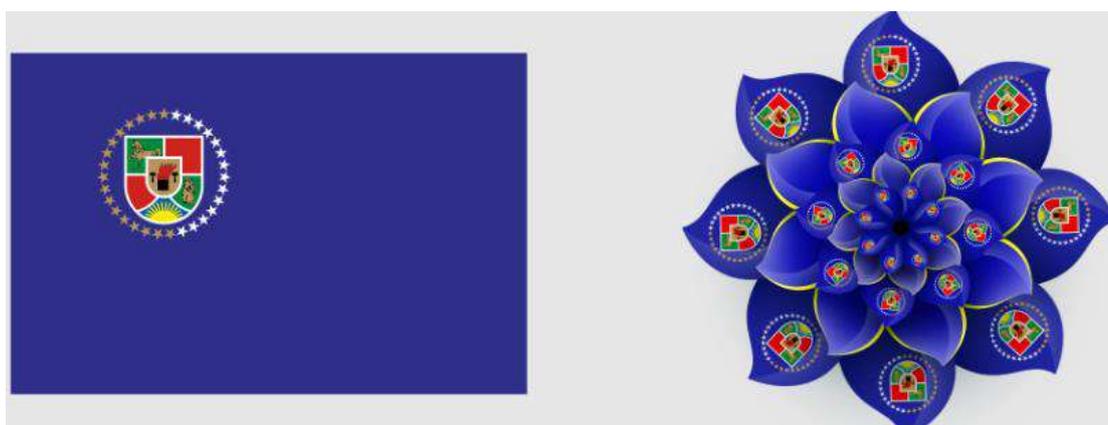
**Б–60.10. Кіровоградська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



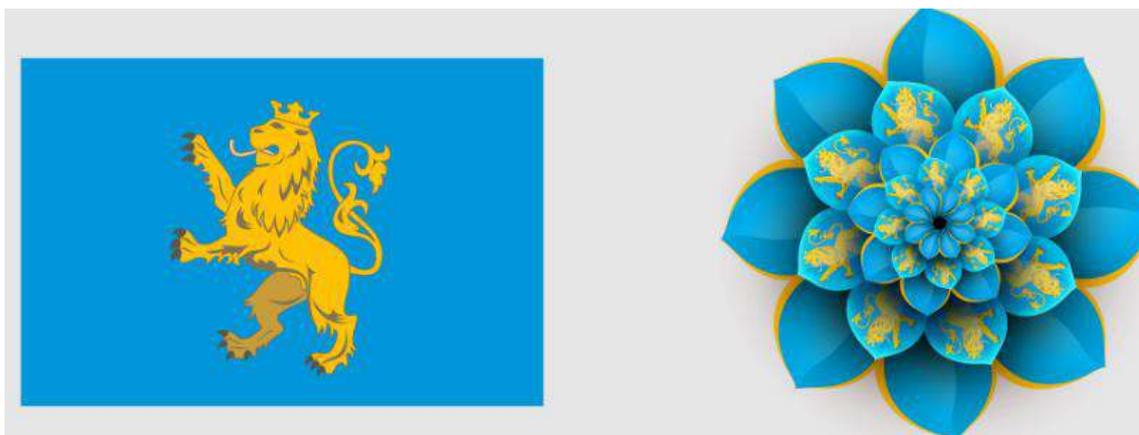
**Б–60.11. Київська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–60.12. Луганська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)

**Б–60.13. Львівська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)

**Б–60.14. Миколаївська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)

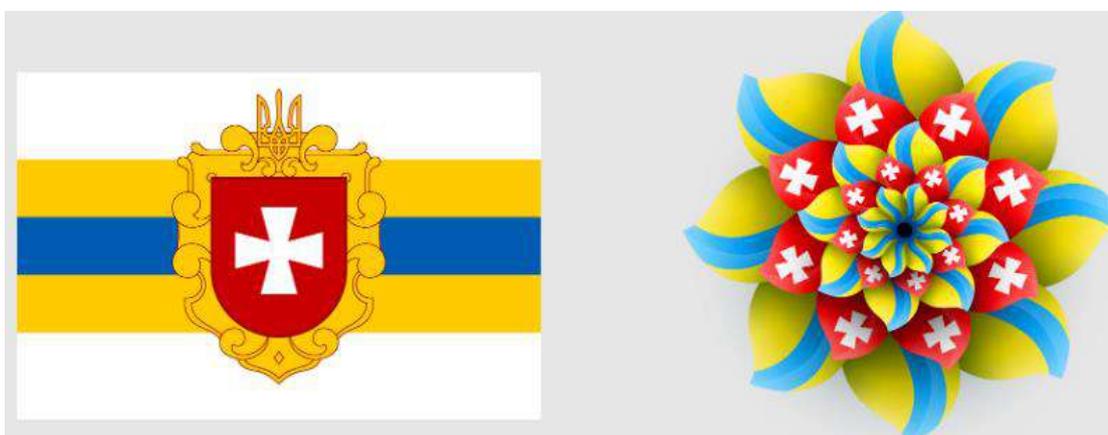
**Б–60.15. Одеська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



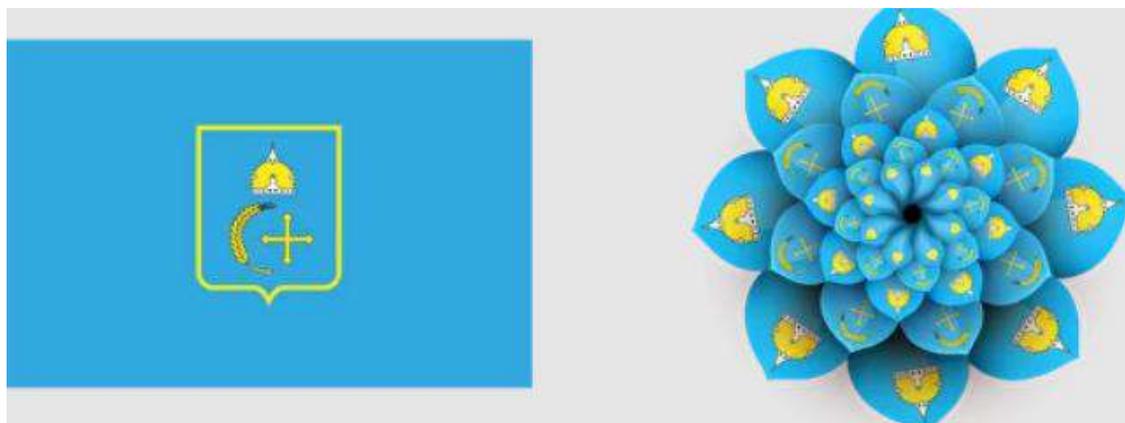
**Б–60.16. Полтавська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



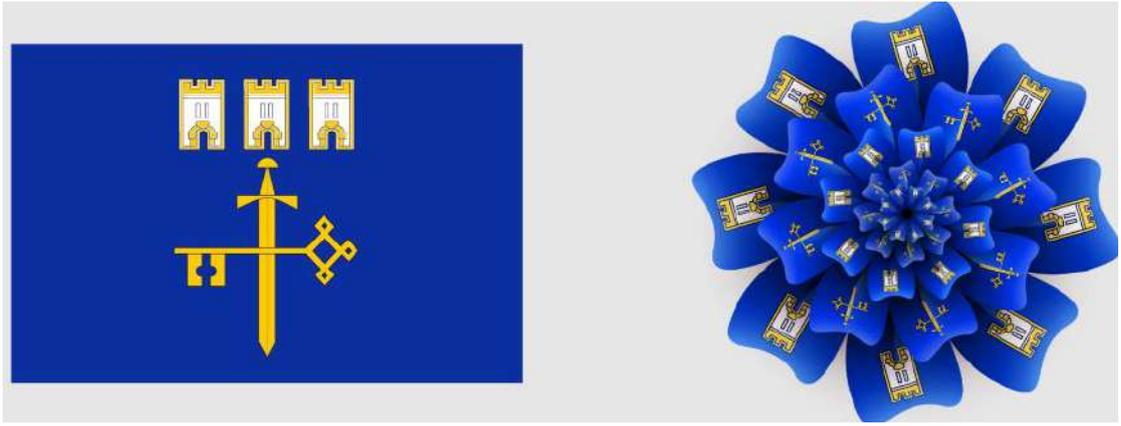
**Б–60.17. Рівненська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)

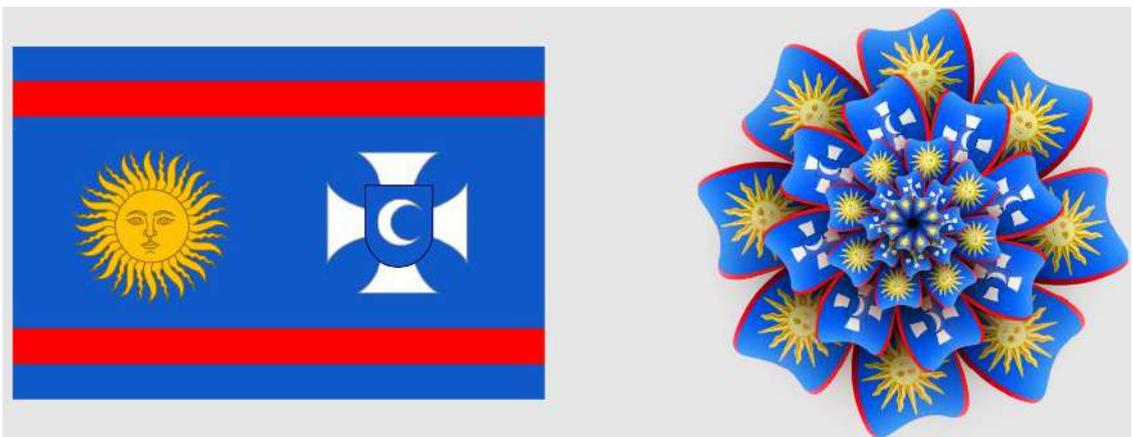


**Б–60.18. Сумська область**

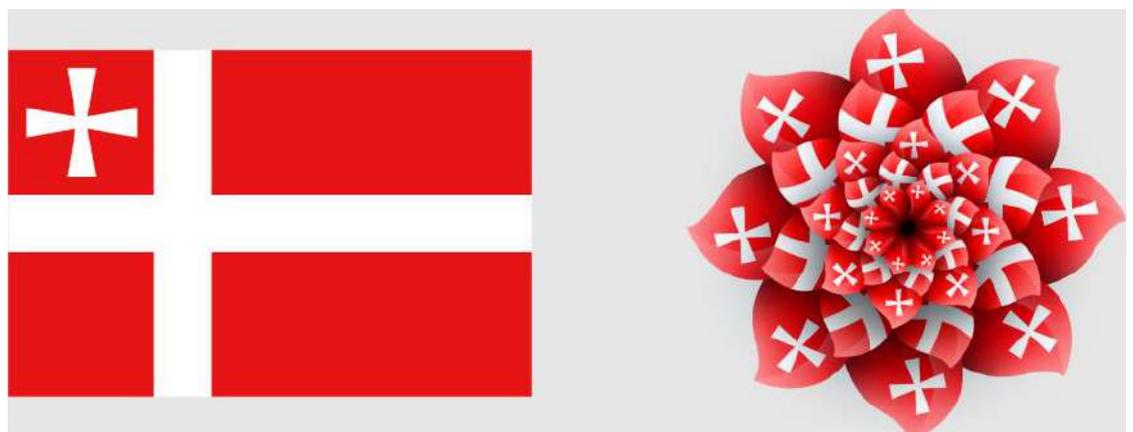
URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)

**Б–60.19. Тернопільська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)

**Б–60.20. Вінницька область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)

**Б–60.21. Волинська область**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



### Б–60.22. Закарпатська область

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



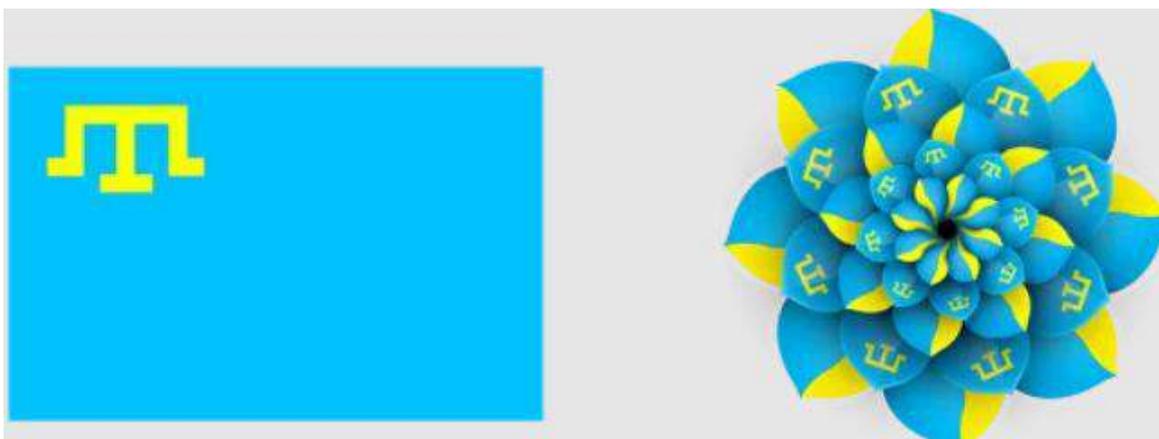
### Б–60.23. Запорізька область

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



### Б–60.24. м. Київ

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–60.25. Крым**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)

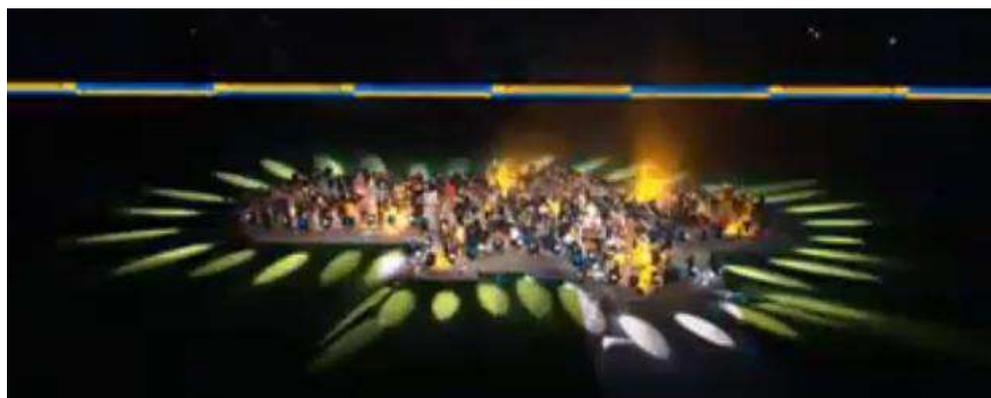


**Б–60.26. м. Севастополь**

URL: <https://provid.ua/project/30-rokiv-nezalezhnosti-ukrayini/> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–61. Символічне наповнення міжнародного благодійного концерту-марафону «Save Ukraine – #StopWar». Дизайнер Д. Скрипник, 2022 URL: <https://susplne.media/culture/244860-u-berlini-ta-kievi-projsovo-blagodijnij-koncert-telemarafon-save-ukraine/> (дата звернення: 22.03.2025)**



**Б–62. Сценографія мистецького перформансу на благодійному  
футбольному матчі київського «Динамо»  
Match for peace #StopWarInUkraine (2022)**

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bwHg45LlilQ> (дата звернення:  
22.03.2025)



**Б–63. Дoбiрка фoтoгpaфiй учacникiв гурту Kalush Orchestra у традицiйному українськoму нацiональнoму вбраннi пiд час фiналу «Євробачення-2022» (Турин, Італія)**

URL: <https://thateurovision.com/2022/05/16/kalush-orchestra-stefania-music-video/> (дата звернення: 22.03.2025)



**Б–64. Сценографія виступу «Kalush Orchestra» з піснею «Стефанія» у фіналі «Євробачення-2022» (Турин, Італія)**

[URL:https://www.youtube.com/watch?v=UiEGVYOruLk&pp=0gcJCfwAo7VqN5tD](https://www.youtube.com/watch?v=UiEGVYOruLk&pp=0gcJCfwAo7VqN5tD)

(дата звернення: 22.03.2025)