

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

# ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

*Збірник наукових праць*

---

ВИПУСК

40

ISSUE

---

## BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

*Collection of Scientific Papers*

Київ  
Видавничий центр КНУКіМ  
Kyiv  
KNUKіM Publishing  
2019

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

Збірник наукових праць

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

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського національного університету культури і мистецтв  
(протокол № 56 від 10.05.2019 р.)

**Головний редактор**

**Михайло Поплавський** – д-р пед. наук, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

**Заступник головного редактора**

**Ігор Бондар** – доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

**Відповідальний секретар**

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

**Члени редакційної колегії**

**Лариса Бабушка** – канд. філос. наук, доц., Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Україна);  
**Ольга Бенч** – д-р мистецтвознавства, проф., Київська академія мистецтв (Україна); **Артур Себастьян Брацкі** – д-р хабілітований гуманітарних наук, проф., Гданський університет (Польща); **Анастасія Варивончик** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна); **Тетяна Гуменюк** – д-р філос. наук, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Руслана Демчук** – канд. філос. наук, доц., Національний університет «Києво-Могилянська академія» (Україна); **Володимир Дергачьов** – д-р іст. наук, гол. наук. спів., Інститут культурної спадщини Академії Наук Молдови (Молдова); **Олена Ізваріна** – д-р мистецтвознавства, доц., Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна); **Ольга Лагутенко** – д-р мистецтвознавства, проф., Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури (Україна); **Ірина Ляшенко** – канд. філос. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна); **Аліна Підлипська** – канд. мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Іон Післару** – канд. іст. наук, Національний музей історії та археології Constanta (Румунія); **Піотр Розадовські** – д-р хабілітований гуманітарних наук, проф., Суспільна Академія Наук у Лодзі, президент Варшавської Вшехніци (Польща); **Валерій Сіверс** – д-р філос. наук, проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна); **Адріана Скорик** – д-р мистецтвознавства, проф., Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Україна); **Леся Смирна** – д-р мистецтвознавства, ст. наук. спів., Національна академія мистецтв України (Україна); **Володимир Співак** – д-р філос. наук, Академія державної пенітенціарної служби (Україна); **Катерина Фадєєва** – д-р мистецтвознавства, проф., Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Україна); **Андрій Фурдичко** – д-р мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Олена Шандренко** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Ольга Школьна** – д-р мистецтвознавства, проф., Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна); **Марзена Шмит** – проф., д-р PhD, Університет імені Адама Міцкевича в Познані і Археологічний Музей в Познані (Польща); **Катерина Юдова-Романова** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

---

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

---

Державним комітетом телебачення і радіомовлення України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації серія КВ № 7949 від 06.10.2003 р.

Наказом Міністерства освіти і науки України № 374 від 13.03.2017 збірник включено до Переліку наукових фахових видань України з мистецтвознавства.

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

За точність викладених фактів та коректність цитування  
відповідальність несе автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2019  
© Автори статей, 2019

Киевский национальный университет культуры и искусств  
**Вестник КНУКиМ. Серия: Искусствоведение**

Сборник научных трудов

Сборник научных трудов освещает актуальные исторические и теоретические проблемы искусствovedения. Тематика статей связана как с современной художественной практикой, так и с историей украинской и мировой художественной культуры.

*Рекомендовано к печати Ученым советом  
Киевского национального университета культуры и искусств  
(протокол № 56 от 10.05.2019 г.)*

**Главный редактор**

**Михаил Поплавский** – д-р пед. наук, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина)

**Заместитель главного редактора**

**Игорь Бондарь** – доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина)

**Ответственный секретарь**

**Светлана Оборская** – канд. искусствovedения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина)

**Члены редакционной коллегии**

**Лариса Бабушка** – канд. филос. наук, доц., Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского (Украина); **Ольга Бенч** – д-р искусствovedения, проф., Киевская академия искусств (Украина); **Артур Себастиан Брацки** – д-р habilitованный гуманитарных наук, проф., Гданский университет (Польша); **Анастасия Варивончик** – канд. искусствovedения, доц., Киевский университет имени Бориса Гринченко (Украина); **Татьяна Гуменюк** – д-р филос. наук, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); **Руслана Демчук** – канд. филос. наук, доц., Национальный университет «Киево-Могилянская академия» (Украина); **Владимир Дергачев** – д-р ист. наук, глав. науч. сотр., Институт культурного наследия Академии Наук Молдовы (Молдова); **Елена Изварина** – д-р искусствovedения, доц., Киевский университет имени Бориса Гринченко (Украина); **Ольга Лагутенко** – д-р искусствovedения, проф., Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры (Украина); **Ирина Ляшенко** – канд. филос. наук, Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Украина); **Алина Пидлипская** – канд. искусствovedения, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); **Ион Пислару** – канд. ист. наук, Национальный музей истории и археологии Constanta (Румыния); **Пиотр Розвадовски** – д-р habilitованный гуманитарных наук, проф., Общественная Академия Наук в Лодзи, президент Варшавской Вшехници (Польша); **Валерий Сиверс** – д-р филос. наук, проф., Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств (Украина); **Адриана Скорик** – д-р искусствovedения, проф., Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского (Украина); **Леся Смирна** – д-р искусствovedения, ст. науч. сотр., Национальная академия искусств Украины (Украина); **Владимир Спивак** – д-р филос. наук, Академия Государственной пенитенциарной службы Украины (Украина); **Екатерина Фадеева** – д-р искусствovedения, проф., Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского (Украина); **Андрей Фурдичко** – д-р искусствovedения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); **Елена Шандренко** – канд. искусствovedения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); **Ольга Школьная** – д-р искусствovedения, проф., Киевский университет имени Бориса Гринченко (Украина); **Марзена Шмит** – проф., д-р PhD, Университет имени Адама Мицкевича в Познани и Археологический Музей в Познани (Польша); **Екатерина Юдова-Романова** – канд. искусствovedения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина).

---

*Сборник научных трудов «Вестник КНУКиМ. Серия: Искусствоведение» отображается в следующих базах: DOAJ, Ulrichsweb, Index Copernicus, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УРАН).*

---

Государственным комитетом телевидения и радиовещания Украины выдано Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации серия КВ № 7949 от 06.10.2003 г.

Приказом Министерства образования и науки Украины № 374 от 13.03.2017 г. Вестник включен в Перечень специализированных изданий Украины в области искусствovedения.

ISSN	2410-1176 (Print) 2616-4183 (Online)
Год основания	1999
Периодичность	2 раза в год
Основатель / адрес снователя	Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, г. Киев, Украина, 01133
Адрес редакционной коллегии	Научная библиотека, ул. Е. Коновальца, 36, каб. 1, г. Киев, Украина, 01133
Издательство	Издательский центр КНУКиМ, ул. Чигорина, 14, г. Киев, Украина, 01042
Сайт	arts-series-knukim.pp.ua
E-mail	arts.series@knukim.edu.ua
Телефон	+38 (044) 5296138

*За точность изложенных фактов и корректность цитирования  
ответственность несет автор*

© Киевский национальный университет культуры и искусств, 2019  
© Авторы статей, 2019

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

*Collection of Scientific Papers*

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

*Recommended for publication by the Academic Council  
of the Kyiv National University of Culture and Arts  
(Minutes No. 56 dated 10.05.2019)*

**Editor-in-Chief**

**Mykhailo Poplavskyi** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

**Deputy Editor-in-Chief**

**Ihor Bondar** – Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

**Assistant Editor**

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

**Editorial board members**

**Larysa Babushka** – PhD in Philosophy, Associate Professor, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine); **Olha Bench** – Doctor of Arts, Professor, Kyiv Academy of Arts (Ukraine); **Artur Sebastian Bratski** – Doctor habil. in Humanities, Professor, University of Gdansk (Poland); **Ruslana Demchuk** – PhD in Philosophy, Associate Professor, National University “Kyiv-Mohyla Academy” (Ukraine); **Volodymyr Derhachov** – Doctor of Historical Sciences, Senior Research Associate, Institute of Cultural Heritage of academy of Sciences of Moldova (Moldova); **Kateryna Fadieieva** – Doctor of Arts, Professor, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine); **Andrii Furdychko** – Doctor of Arts, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Tetiana Humeniuk** – Doctor of Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Olena Izvarina** – Doctor of Arts, Associate Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine); **Olha Lahutenko** – Doctor of Arts, Professor, National Academy of Fine Arts and Architecture (Ukraine); **Iryna Liashenko** – PhD in Philosophy, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine); **Alina Pidlypska** – PhD in Arts, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Ion Pislaru** – PhD in Historical Sciences, National History and Archaeology Museum in Constanta (Romania); **Piotr Rozvadovski** – Doctor habil. in Humanities, Professor, President of Wszechnica Polska University in Warsaw, Social Sciences Academy in Lodz (Poland); **Olena Shandrenko** – PhD in Arts, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Olha Shkolna** – Doctor of Arts, Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine); **Valerii Sivers** – Doctor of Philosophy, Professor, National Academy of Culture and Arts Management (Ukraine); **Adriana Skoryk** – Doctor of Arts, Professor, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine); **Lesia Smyrna** – Doctor of Arts, Senior Research Associate, National Academy of arts of Ukraine (Ukraine); **Volodymyr Spivak** – Doctor of Philosophy, Academy of the State Penitentiary Service (Ukraine); **Marzena Szmyt** – Professor, Doctor habil., Adam Mickiewicz University in Poznan & Archaeological Museum in Poznan (Poland); **Anastasiia Varyvonchyk** – PhD in Arts, Associate Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine); **Kateryna Yudova-Romanova** – PhD in Arts, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

---

*The Collection of Research Papers “Bulletin of KNUKiM. Series in Arts” is displayed in DOAJ, Ulrichsweb, Index Copernicus, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Vernadsky National Library of Ukraine, and Ukrainian Research and Academic Network (URAN).*

---

The State Committee for Television and Radio Broadcasting of Ukraine issued the Certificate on the State Registration of the Printed Mass Media series KV No. 7949 of 06.10.2003.

By the order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 374 dated March 13, 2017, the Bulletin is included in the List of specialized editions of Ukraine in the field of art history.

ISSN	2410-1176 (Print) 2616-4183 (Online)
Year of foundation	1999
Frequency	twice a year
Founder / Postal address	Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Ye. Konovaltsia Str., Kyiv, 01133, Ukraine
Editorial board address	Scientific library, 36, Ye. Konovaltsia Str., Off. 1, Kyiv, 01133, Ukraine
Publisher	KNUKiM Publishing Centre, 14, Chyhorina Str., Kyiv, 01042, Ukraine
Web-site	arts-series-knukim.pp.ua
E-mail	arts.series@knukim.edu.ua
Tel.	+38 (044) 5296138

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

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2019  
© Authors, 2019

## ЗМІСТ

## АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Цімох Н. І.</i>	Жанрові аспекти екранних творів	11
<i>Хренов Д. О.</i>	Перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні	18
<i>Чорна К. В.</i>	Інфотеймент – жанр на межі інформації та розваги	27
<i>Чупринський О. С.</i>	Студія звукозапису «Skywalker Sound» як розробник звукового дизайну	33

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Льницька О. А.</i>	Розвиток циркових жанрів в естрадному мистецтві на сучасному етапі	39
<i>Малярчук К. Г.</i>	Особливості використання гриму в українському театральному мистецтві	45
<i>Меженін А. С.</i>	Специфіка інтегрування елементів фізичного театру в сучасні інсценізації творів класичної драматургії	51
<i>Поспелов О. О.</i>	Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець XVIII–XIX ст.)	57
<i>Рой Є. Є., Литвиненко В. А.</i>	Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образній структурі драматургічної канви сценічного дійства	66
<i>Совгира Т. І.</i>	Особливості використання тривимірного зображення в сценічному мистецтві	75
<i>Стрельчук В. О., Іващенко І. В.</i>	Метод Фельденкрайза в контексті розвитку інституціональних моделей акторського навчання XXI ст.	82

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Ареф'єва Є. Ю.</i>	Compositio I. Стравинського як синтетична реальність бачення світу	87
<i>Бенч О. Г., Долінська Є.</i>	Феномен музики в літературі (музика в метаморфозах добра і зла в оповіданні «Чінтет» Данієля Пастирчака)	94
<i>Лігус О. М., Лігус В. О.</i>	Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях XX – початку XXI століття	106
<i>Підгорбунський М. А.</i>	Становлення системи півчих збірок в Українській православній церкві з XV до першої половини XVII ст.	112
<i>Шевченко Л. М.</i>	Сонати О. Скрябіна як репертуарний здобуток одеських піаністів	120
<i>Шиленко Л. А.</i>	Концепції сценічних постановок у сучасному світовому оперному театрі	128

## ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Вакуленко О. М.</i>	Символи та знаки в контексті хореографічного художнього образу	135
<i>Гутник І. М.</i>	Репертуар аматорських хореографічних колективів: проблеми та тенденції	141
<i>Єфанова С. О.</i>	Регіональна специфіка бального мистецтва Подільської губернії (друга половина XIX – поч. XX ст.)	147
<i>Кеба М. Є.</i>	Формування техніки виконання та методики викладання європейських та латиноамериканських танців міжнародного стилю: історіографічний аспект	154
<i>Крись А. І.</i>	Специфіка естетичного сприйняття сценічної бальної хореографії	161

**ДИЗАЙН**

<i>Божко Т. О., Гордійчук Я. Ю.</i>	Чинники формування образного мислення графічного дизайнера	167
<i>Варивончик А. В.</i>	Організація виробничо-промислової діяльності концерну «Укрхудожпром»	177
<i>Вергунова Н. С., Вергунов С. В.</i>	Предметний дизайн. Тотожні терміни та їхні семантичні значення	183
<i>Гардабхадзе І. А.</i>	Аугментація реальності як фактор зародження трендів у фешн-індустрії	189
<i>Доколова А. С.</i>	3D-mapping як засіб створення асоціативних аспектів художнього образу	197
<i>Залевська О. Ю.</i>	Метафора як художній засіб формування образності в українському плакаті 1990-х – 2010-х рр. (на прикладі плакатів VI Міжнародної трієнале «4-й Блок»)	204
<i>Кравчук Ю. М.</i>	Особливості дизайну європейського туристичного плаката у формуванні привабливого іміджу регіону (початок ХХ ст.)	212

**ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО**

<i>Давидова К. О.</i>	Розвиток привітальної листівки кінця ХІХ – початку ХХ століття в загальноєвропейському контексті	219
<i>Цугорка О. П.</i>	Тенденції сучасного українського іконопису	228
<i>Школьна О. В.</i>	Особливості становлення і розвитку українського фарфорового колекційного наперстку 2010-х рр.	234

## СОДЕРЖАНИЕ

## АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Цимох Н. И.</i>	Жанровые аспекты экранных произведений	11
<i>Хренов Д. А.</i>	Перспективы развития саунд-дизайна в Украине	18
<i>Черная К. В.</i>	Инфотейнмент – жанр на грани информации и развлечения	27
<i>Чупринский А. С.</i>	Студия звукозаписи «Skywalker Sound» как разработчик звукового дизайна	33

## СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

<i>Ильницькая А. А.</i>	Развитие цирковых жанров в эстрадном искусстве на современном этапе	39
<i>Малярчук Е. Г.</i>	Особенности использования грима в украинском театральном искусстве	45
<i>Меженин А. С.</i>	Специфика интегрирования элементов физического театра в современные инсценировки произведений классической драматургии	51
<i>Поспелов О. А.</i>	Цирковое искусство в научном дискурсе (конец XVIII–XIX вв.)	57
<i>Рой Е. Е., Литвиненко В. А.</i>	Синкретизм танцевального и театрального искусства и его проявление в художественно-образной структуре драматической канвы сценического действия	66
<i>Совгира Т. И.</i>	Специфика использования трехмерного изображения в сценическом искусстве	75
<i>Стрельчук В. А., Иващенко И. В.</i>	Метод Фельденкрайза в контексте развития институциональных моделей актерского обучения XXI века	82

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Арефьева Е. Ю.</i>	Compositio И. Стравинского как синтетическая реальность видения мира	87
<i>Бенч О. Г., Долинска Е.</i>	Феномен музыки в литературе (музыка в метаморфозах добра и зла в рассказе «Чинтет» Даниэля Пастирчака)	94
<i>Лигус О. М., Лигус В. А.</i>	Теоретические аспекты проблемы стиля в музыковедческих исследованиях XX – начала XXI века	106
<i>Подгорбунский Н. А.</i>	Становление системы певчих сборников в Украинской православной церкви с XV до первой половины XVII в.	112
<i>Шевченко Л. М.</i>	Сонаты А. Скрябина как репертуарное достояние одесских пианистов	120
<i>Шиленко Л. А.</i>	Концепции сценических постановок в современном мировом оперном театре	128

## ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

<i>Вакуленко О. М.</i>	Символы и знаки в контексте хореографического художественного образа	135
<i>Гутник И. Н.</i>	Репертуар аматорских хореографических коллективов: проблемы и тенденции	141
<i>Ефанова С. А.</i>	Региональная специфика бального искусства Подольской губернии (вторая половина XIX – начало XX в.)	147
<i>Кеба М. Е.</i>	Формирование техники выполнения и методики преподавания европейских и латиноамериканских танцев международного стиля: историографический аспект	154
<i>Крысь А. И.</i>	Специфика эстетического восприятия сценической бальной хореографии	161

**ДИЗАЙН**

<i>Божко Т. А., Гордейчук Я. Ю.</i>	Факторы формирования образного мышления графического дизайнера	167
<i>Варивончик А. В.</i>	Организация производственно-промышленной деятельности концерна «Укрхудожпром»	177
<i>Вергунова Н. С., Вергунов С. В.</i>	Предметный дизайн. Тождественные термины и их семантические значения	183
<i>Гардабхадзе И. А.</i>	Аугментация реальности как фактор зарождения трендов в фэшн-индустрии	189
<i>Доколова А. С.</i>	3D-mapping как средство создания ассоциативных аспектов художественного образа	197
<i>Залевская Е. Ю.</i>	Метафора как художественное средство формирования образности в плакате 1990-х – 2010-х гг. (на примере плакатов VI Международной триеннале «4-й Блок»)	204
<i>Кравчук Ю. Н.</i>	Особенности дизайна европейского туристического плаката в формировании привлекательного имиджа региона (начало XX в.)	212

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО**

<i>Давыдова Е. А.</i>	Развитие поздравительной открытки конца XIX – начала XX века в общеевропейском контексте	219
<i>Цугорка А. П.</i>	Тенденции современной украинской иконописи	228
<i>Школьная О. В.</i>	Особенности становления и развития украинского фарфорового коллекционного напёрстка 2010-х гг.	234



## CONTENTS

## AUDIOVISUAL ARTS

<i>Nataliia Tsimokh</i>	Trends in the development of genres of modern television programs	11
<i>Denys Khrenov</i>	Prospects for the development of sound design in Ukraine	18
<i>Krystina Chorna</i>	Infotainment is a genre on verge of information and entertainment	27
<i>Oleksandr Chuprynskyi</i>	“Skywalker Sound” recording studio as a sound design developer	33

## PERFORMING ARTS

<i>Oleksandra Ilynska</i>	The development of circus genres in variety art at the present stage	39
<i>Kateryna Maliarchuk</i>	Peculiarities of makeup use in the ukrainian theatre art	45
<i>Anton Mezhenin</i>	The specifics of integrating the elements of the physical theater into modern performances of classical drama works	51
<i>Oleh Pospelov</i>	Circus arts in scientific discourse (late XVIII–XIX centuries)	57
<i>Yevhenii Roi, Viktor Lytvynenko</i>	Syncretism of the dancing and theatre arts, and its aspect in the artistic structure of the dramaturgical outlines of the scenic activity	66
<i>Tetiana Sovhyria</i>	The use of three-dimensional images in stage art	75
<i>Victoriia Strelchuk, Iryna Ivashchenko</i>	The Feldenkrais method in the context of institutional models development in actor training in the XXI century	82

## MUSICAL ARTS

<i>Yelizaveta Arefieva</i>	Stravinsky’s Compositio as a synthetic reality of the world vision	87
<i>Olha Bench, Eva Dolinska</i>	The phenomenon of music in literature (music in the metamorphoses of good and evil – on Daniel Pastircak’s “Chintet”)	94
<i>Olha Lihus, Valentyn Lihus</i>	Theoretical aspects of the style problem in the musicological research of the 20th – the beginning of 21st century	106
<i>Mykola Pidhorbunskyi</i>	Formation of the system of singing collections in the Ukrainian orthodox church from the XV to the first half of the XVII century	112
<i>Liliia Shevchenko</i>	O. Scriabin’s sonatas as a repertory achievement of Odesa pianists	120
<i>Lada Shylenko</i>	Concepts of stage performances at world’s contemporary opera house	128

## CHOREOGRAPHY

<i>Olesia Vakulenko</i>	Symbols and signs in the context of choreographic art image	135
<i>Iryna Hutnyk</i>	Amateur dance groups repertoire: problems and tendencies	141
<i>Svitlana Yefanova</i>	Regional specifics of the ball art of Podolsk province (the second half of the XIX century – the beginning of the twentieth century)	147
<i>Myroslav Keba</i>	Development of execution of dance technique and methods of teaching the european and latin american ballroom dancing of the international style: the historiographic aspect	154
<i>Andrii Krys</i>	Specificity of aesthetic perception of scenic ballroom choreography	161

## DESIGN

<i>Tetiana Bozhko, Yaroslav Hordiichuk</i>	Factors of imaginative thinking formation of a graphic designer	167
<i>Anastasiia Varyvonchuk</i>	Organization of production and industrial activity at the “Ukrkhudozhprom” concern	177

## CONTENTS

ISSN 2410-1176 (Print) • Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 40 • ISSN 2616-4183 (Online)

---

<i>Nataliia Verhunova, Serhii Verhunov</i>	Object design. Identical terms and their semantics	183
<i>Irene Hardabkhadze</i>	Augmentation reality as a trends origination factor in the fashion industry	189
<i>Alona Dokolova</i>	3D mapping as a means of creating associative aspects of the artistic image	197
<i>Olena Zalevska</i>	Metaphor as artistic means of imagery forming in poster of the 1990s – 2010s (through the example of the posters of the VI International triennial “4th block”)	204
<i>Yuliia Kravchuk</i>	Design features of the european travel poster in the development of the attractive image of the region (in the early 20th century)	212

### FINE AND APPLIED ARTS

<i>Kateryna Davydova</i>	The development of greeting card in the late 19th and the early 20th centuries in european-wide context	219
<i>Oleksandr Tshorka</i>	Modern ukrainian icon painting trends	228
<i>Olha Shkolna</i>	Features of formation and development of the ukrainian porcelain collector`s thimbles in the 2010s	234

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172524

UDC 7.097:7.08"20"

## TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF GENRES OF MODERN TELEVISION PROGRAMS

Nataliia Tsimokh

*Lecturer,**ORCID: 0000-0002-6147-3341,**e-mail: tsimoh.n@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia Str., Kyiv, 01133, Ukraine*

The purpose of the research is to analyze the technology of creating television programs and to identify the causes and consequences of the use of new genres, methods and techniques; consider the process of merging or replacing one genres with others, the emergence of new genre formations, the creation of new television forms; explore the genre aspects of television products. The research methods. Together with the general scientific methods (analysis, synthesis, generalization), system analysis was used, which made it possible to characterize the integration of the latest technologies, genres and methods. The comparative method allowed us to characterize the problems of the emergence of the newest genre formations, and the historical and cultural method – to reveal the main trends in the development of television in different historical and cultural contexts. The scientific novelty of the scientific paper consists in the author's interpretation of the latest trends in the development of television art, differentiation of television genres, types and formats of TV broadcasting, disclosure of an integrated selection of television programs, diffusion processes and hybridization of genres. Conclusions. Based on the consideration of the relationship between the development of television and the evolution of genres, the reasons that contributed to the rethinking of traditional genres and the emergence of new types of television programs have been identified. It was found that due to the evolution of television genres, along with the diffusion and differentiation of genres, their merging is observed, and the blurring of genre boundaries leads not only to the emergence of hybrid genre forms, but also to constant genre enrichment. Today, the genres of journalism (both television and newspaper) are a comprehensive and developed system that is continuously being improved.

*Keywords:* television; television genre; television programs.

### Introduction

The theoretical basis for the definition of the genre and its features should be sought in art history and literary criticism. A genre is a type, a kind of work, it is marked with special, inherent features and signs regarding the composition, structure, imaginative means and creative techniques, language and style of presentation. In the "literary dictionary – reference book" literary genre is interpreted as "one of the main elements of systematization of literary material that classifies literary works according to the types of their poetic structure", while distinguishing the literary genre (common), literary type (special), form (genre).

A genre on television can be defined as the established type of reality display, which has a number of relatively stable features and plays the role of a hint to the audience. R. A. Boretskyi in the book "Information genres of television" for the first time has carried out the classification of television genres, where the following are highlighted: information and journalistic – informational presentation in the frame, commentary, review, report, interview, conversation, discussion, press conference; and artistic (staged, playing) – essay, documentary films and videos.

The stages of the formation and development of television and its genre and functional features were analyzed by E. Bagirov. The main features of TV broadcasting and the development of genres on television were described by V. Egorov in the monograph "Television between the past and the future". In particular, M. Bakhtin emphasized in the collection "Epos and Novel" that at each new stage, independently of one another, the genre is revived and updated simultaneously, while remembering its past. D. Likhachov believed that genres, independently of each other, form a certain system that changes historically. D. Bekasov in the study guide "Correspondence, article – genres of journalism" in the course "Theory and practice of the party-Soviet press" notes that the theoretical understanding of the classification of types and genres is not yet complete, and their separation is relatively and arbitrary as the main feature of the genre remains decisive in all forms. TV journalism

and television genres were studied by experts in the field of television theory and practice G. Kuznetsov, V. Tsvyk, A. Yurovskyi.

The study of this topic involved both foreign and Ukrainian scientists. Among Ukrainian researchers, it is worth noting the scientific potential in the field of television and, in particular, the genres of the professor at the Kiev National University of Culture and Arts, Ph.D. in Art history S. Bezklubenko, who studied the historical and cultural aspects of the development of television, art genres, clarified the artistic meaning of the concept: “genre”. Ukrainian television journalist, Academician of the Television Academy known as a researcher of domestic and foreign electronic mass media I. Mashchenko, paid special attention to the historical foundations of the development of television, television journalism issues and genre features. M. Nedopytanskyi studied the modern practice of journalistic interviews, the technology of making television news, the secrets of popularity and the production of a television talk show.

A huge number of works is written about the genres in which they are considered from different points of view. Since the modern system of genres is constantly transforming, the evolution of the genres of modern television is not fully studied, and the differentiation of genres and their hybridization are not fully considered. So, now there is a need to analyze the development trends of television program genres, to identify external and internal relations between them, to determine the causes of the emergence of new genres, to systematize practical knowledge based on a scientific approach.

### **The purpose of the article**

The purpose of the study is to analyze the technology of creating television programs and to identify the causes and consequences of the use of new genres, methods and techniques; consider the process of merging or replacing some genres by others, the emergence of new genre formations, the creation of new television forms; to determine the reasons that contributed to the emergence of new genre formations, to identify external and internal relations between them; on the basis of the analysis of modern television programs to explore the genre aspects of television products, the technology of creating television programs, the diffusion of the entire genre system.

### **Presentation of the main material**

The modern system of genres is a structure that is constantly and dynamically developing. If speaking about television genres we mean stable types, united by similar content-formal features, then it is worth noting that theorists refer these features to the factors that form genres. These include, generally, the object of display, the target setting (function) and the display method. But the problem of genre definition does not end there, because in every genre such laws of journalistic creativity as the interaction of genre and method, the ratio of form and content, actual and figurative in genre, space and time, author's intention and genre embodiment, the target genre setting and the expectations of viewers intersect. Without a comprehensive analysis of these issues, it is difficult to characterize genre formations (Chorna, 2013, Vol. 7. p. 160–166).

Genre (*Fr. Genre*) is a formal and informative category developed in literary criticism with the aim of classifying creative textual products (works) according to their type. There is no contradiction here – formal as a unit of classification, i.e. a product of an appropriate formalized procedure, and, at the same time, typologically meaningful. The concept of a genre is based on classification by typology or specifically by diagnostic characteristics, which, like any classification, is rather conventional: Thus, a journalistic story may contain an interview, as a documentary work – use elements of playing (staged, artistic) art. The genre can be also defined as a type of work that has developed historically and has common characteristics and patterns (Lubkovych, 2005, p. 176).

Each genre can be attributed to at least four features that characterize it: the first is a functional orientation; the second is the degree of generalization of the narration (the depth of analysis in the interpretation of facts and the connections of a particular event with others); the third is an assessment of the event, or an emotional-axiological orientation; the fourth is the nature of the use of certain descriptive and expressive means in various interrelation (Datsenko, 2002, p. 87–98).

So what is a genre? It is clear that this is a more or less stable form of cognition and reflection, and in art it is the creation of reality. In journalism, the genre is commonly understood as a “well-established type of work that has developed historically and is marked by a special way of mastering vital material, characterized by clear structure features” (Azutina 2011, p. 16). Generally, it is emphasized that each genre is notable for a specific role in the mass media system and is characterized by a certain compositional organization of the material.

In the perception of the work by the viewer, the “declared genre” form plays a major role, due to the commercial name of the television product or the announcement. The claimed genre can increase box office success through the impact on targeted orientation and psychological setting.

The genre structure of speech (channel, station) consists of three indicators: specification of genres used; the share of air time that each of these genres takes; the television space of each genre is the time of day, the channel and sometimes the terrain of broadcasting (Hoian, 2004, p. 164).

Genre-thematic structure of speech is the ratio of channels, rubrics, companies with different genre orientation, topics and specialization (news, entertainment, children-oriented, rural residents-oriented, etc.).

The modern system of television genres combines different genres of journalism, popular culture, scientific and technical achievements, ranging from news to talk shows, artistic and educational TV programs to soap operas, television stories and essays to entertainment and reality shows. Depending on the way of displaying, the journalistic genres are divided into informational (in terms of the questions: what, where, when) or information-analytical (in terms of the questions: how, why and for what purpose, to whom it is beneficial, what the consequences will be) as well as artistic and journalistic genres. The information type includes genres the task of which is to report an event or occurrence (note, journalistic story, report, interview). These genres are described in terms of efficiency, brevity, accuracy and clarity of the presentation of information; they do not require analysis or comment and should be presented objectively and accurately. Analytical genres of journalism widely and in detail highlight the facts, evaluating, summarizing, commenting on them. These include critical review, review, comments, correspondence, article, investigation. The subject of journalistic investigation is usually any significant negative phenomenon. The purpose of the research – to identify the causes of this phenomenon. Each particular genre, in turn, can have several varieties, such as journalistic story: direct – about the event (synchronous or dumb), staged (“provoked situation”) and thematic (problem).

Artistic and journalistic genres, first of all, represent the author’s impression of events or phenomena, thoughts, reflections about certain problems. These genres include essay, sketch, satirical article, pamphlet. Artistic and journalistic genres can be expressive. They are quite complex in execution and require from a journalist to be not only skilled enough, but also experienced.

The classification of the genres of modern television, the typology of television programs and the system of using artistic and expressive means were formed by G. Kuznetsov, V. Tsvyk, A. Yurovskyi, who identified the following genres:

Information (news) programs that regularly report on current events, facts, circumstances and contain from 8 to 20 episodes (“stories”, journalistic stories, oral reports). They can be universal and specialized types of TV programs. At the end of the day or week, information-analytical or summarized programs are aired, where not only facts are reported, but opinions, assumptions, summaries of experts and moderator are pronounced.

Journalistic programs raising social problems to the audience with concrete examples and calling for their solution, openly appealing to public opinion (essays, journalistic stories, conversations, discussions, talk shows, etc.).

Cognitive-entertaining programs – reviews of current events, light talk shows, a “cocktail” from celebrity interviews, cartoons, information, useful tips and the like.

Cultural and educational programs are programs in which a dramatic story is set forth as well as a display of spiritual values created by mankind. Genres are the same as in journalism, as well as the broadcast of performances, programs about the problems of family and youth, medicine (health), culture.

Children-oriented programs are programs addressed to viewers of preschool, primary school, adolescent and juvenile age, the goal of which is comprehensive education and socialization of the younger generation.

Sports programs are programs that highlight information and comment on competition results, complete broadcasts of matches or detailed reports about sports events.

Feature (playing) are movies from 1 to 12 episodes, they can be as an independent element or be accompanied by a cultural-educational conversation, a story about the circumstances of the film, about the historical context in conjunction with the present.

Episodic television series (TV series, “soap operas”), which are fairly separated by sociologists from feature films. Their function is cheap (in the literal and figurative sense) entertainment. Standard situations are staged in the same decorations.

Entertaining programs are programs created for the pleasure and entertainment of the viewer (variety, circus, musical, playing, quizzes, etc.).

Advertising programs – TV shops, sets of clips, “plots” about the advertised product or service (Kuznetsov, Tsvyk and Yurovskyi, 2005, p. 366).

The system of genres tends to change (evolve) over the time: new genres emerge (for example, teleconference bridges or television games), old ones disappear (for example, a television pamphlet), there is also interpenetration of genres (for example, to increase entertainment, interviews show signs of journalistic story, and journalistic story attracts artistic features to an essay imagery when the author's position is provided which is uncharacteristic for pure journalistic story).

Historical changes in society, the reorganization of the structure of television and the struggle for channel ratings have contributed to the emergence and development of new genres, the emergence of new television programs. The authors of the programs, which were typical and existed in a single system, begin to search for and implement new ideas, use new descriptive and expressive methods and techniques, apply the experience of world television. The peculiarities of writing texts, directing, shooting and editing these programs are changing. There is a principal process of "revision" of genre boundaries, which led to the fact that the report, interview, journalistic story ceased to be only informational and analytical, the speaker as a "talking head" turns into a leading commentator, moderator, and informational programs turn into information-analytical (Lazutina, 2011, p. 11).

Practically any system of genres usually has several levels (the hierarchy of the typological structure (system) of genres). Therefore, according to one level of classification, genres are divided into journalistic and informational, according to the criterion, which issues the author is interested in: how, why and for what purpose, or what, where, when. According to another variant, three types of journalism are identified: informational (note, report, performance, interview, journalistic story), analytical (commented information with the introduction of the author's subjectivity – comment, review, discussion, press conference, correspondence) and artistic (sketch, sketch, essay, satire). In turn, each specific genre may have several varieties; for example, journalistic story – direct type about the event (synchronous or dumb), staged ("provoked situation") and thematic (problem) (Ivanov, 2000, p. 189).

In principle, the hierarchy can line up infinitely from the very top to the bottom of particulars. Of course, an artificial expansion of the hierarchical system inevitably leads to the substitution of concepts with a shift of emphasis from the genre of the product to its style and further to the product itself, its form of transmission, the author's program, communication channel, the organ of the communication media instrumentality, etc. The communication media are divided into mass media and private interactive or simplex networks. The mass media, in turn, are divided into types, etc., down to the specification of branches and varieties of individual genres, including in the form of styles of their use for various purposes (Kuznetsov, Tsvyk and Yurovskiy, 2005, p. 366).

Thus, a parable film in the viewer's perception of an elite audience (to whom it is actually addressed) will evoke a feeling of surrealism, but this word is usually missing in critical or specialized literature on TV, denoting the well-known independent pictorial art genre. On the other hand, animated cartoon or interviews can be called genres of television art (at least specialists, in general, do not argue with this), but also mean the technique of synthesizing a moving image and the method of obtaining information, respectively, and the work the genre of which these words denote, can simultaneously be qualified in a different genre (for example, animated series or reportage interview) (Kuznetsov, Tsvyk and Yurovskiy, 2005, p. 366).

The nature of the heuristic subjectivity of a system of genres is contained in one of the three components of the communication process: source (communicator), message (product) or recipient (audience) (Mashchenko, 2005, p. 186).

Each form, type and genre has not only the name and diagnostic features, but also a specific function (informational or recreational), as well as a typical position in the television space, including the channel, broadcast, rubric, and even the time of day and terrain of the air (Kroichyk, 2000, p. 194). The modern typology of television genres identifies several levels, of which two are main: information and journalistic – informational presentation in the frame, commentary, review, report, interview, conversation, discussion, press conference; and artistic (staged, playing) – essay, documentary films and videos (Yelisovenko, 2000, p. 89).

When solving a classification problem, one should not confuse genres with the form of expression or implementation. For example, a monologue, which in some interpretations plays the purely conventional role of a genre, can serve as a tool of implementation, being implemented on the television screen in the form of such various genres: informational performance in the frame (analogue in the press – informational note or correspondence), comment, review, journalistic story. Monologue genres are relatively few, considering how difficult it is to keep the attention of the audience by one person. The most spectacular of them is the journalistic story, since it is necessarily accompanied by a video sequence (Kroichyk, 2000, p. 196).

The scientific novelty of the scientific paper consists in the author's interpretation of the latest trends in the development of television art, differentiation of television genres, types and formats of TV broadcasting, disclosure of an integrated selection of television programs, diffusion processes and hybridization of genres. It

is proved that in the process of evolution of television genres, types and formats of television broadcasting there is a blurring of the boundaries of the genre palette, there is a steady trend for integrated selection of television programs, diffusion, hybridization of genres, new genres appear by merging or replacing one genres with others.

### Conclusions

So, in the television production you can identify traditional and modern genres. The classification system is based on the system of genres of R. Boretskyi. The classification of the genres of modern television, the typology of television programs and the system of using artistic and expressive means were formed by G. Kuznetsov, V. Tsvyk, A. Yurovskiy. Typology of genres of television production was determined by N. Vakurova and L. Moskovkin. Other systems of classification of genres, based on diagnostic features, are also possible, for example, speaking of the sign structure (one of the three semiotic screen text systems) – image, speech or sound, and not only the systems of genres, but also the schemes of hierarchical subordination of television genres. The systems of genres, like the genres themselves, are constantly evolving, chimerizing, contaminating, disappearing and appearing.

Today, the genres of journalism (both television and newspaper) are a comprehensive and developed system. A characteristic feature of this system, on the one hand, is stability, and on the other hand – mobility. The modern system of genres is a dynamic structure that is constantly evolving; it has its own internal and external relations. The internal relation between genres is determined by one type of creativity – journalistic, and the external relation – the fact that each genre arises according to the need to reflect modern life. At the present stage, this process occurs due to the merger or replacement of one genre with another, the emergence of new genre formations.

Further research in this direction may concern the creation of a competitive television product, individual programs and programming of television broadcast. Thanks to them, it is possible to unify the types of television programs, to standardize all programs, to develop uniform television criteria, which will provide legal certainty to counter unfair competition. In this regard, it is advisable to study the technology of creating television products, as well as explore the problem of using new genres, methods and techniques on television.

### References

- Bagirov, E.G. (1968). *Televideniye. XX vek: Politika. Iskusstvo. Moral'* [A television. XX century: Politics. Art. Morality]. Moscow: Iskusstvo.
- Chorna, K.V. (2013). Vynykennia novykh zhanrovvykh utvoren, zokrema infoteinment [The emergence of new genre formations, in particular infoteinment]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seriya: Filosofiia, kulturolohiia, sotsiologiia*, issue 7, pp. 160–166.
- Datsenko, L. (2002). Ukrayins'ke radio – derzhavne chy nederzhavne? [Ukrainian radio – state or non-state?]. *Televiziyna y radiozhurnalistyka: zbirnyk naukovykh-metodychnykh prats' Lvivskoho natsionalnoho universytetu im. I. Franka*, issue 4, pp. 87–98.
- Dmytrovskiy, Z. Ye. (2006). *Televiziyna zhurnalistyka* [Television journalism]. Lviv : PAIS.
- Hoian, O. Ya. (2004). *Osnovy radiozhurnalistyky i radiomenedzhmentu* [Fundamentals of radio journalism and radio management]. Kyiv: Kyivskiy universytet.
- Ivanov, V.F. (2000). *Sotsiologiia masovoyi komunikatsiyi* [Sociology of mass communication]. Kyiv: Kyivskiy universytet.
- Kroichyk, L.E. (2000). Sistema zhurnalistykykh zhanrov [Journalistic genre system]. *Osnovy tvorcheskoy deyatel'nosti zhurnalista*, pp. 138–139.
- Lazutina H.V. and Raspopova S.S. (2011). *Zhanry zhurnalistyky i tvorchosti* [Genres of journalistic creativity]. Moscow: Aspekt Press.
- Lubkovich, I.M. (2005). *Sotsiologiia i zhurnalistyka* [Sociology and journalism]. Lviv : PAIS.
- Mashchenko, I.H. (2005). *Khronika ukrayins'koho radio i telebachennya v konteksti svitovoho audiovizual'noho protsesu* [The chronicle of Ukrainian radio and television in the context of the world audiovisual process]. Kyiv: Ukraina.
- Sadovnychiy, V. A. et al. (2005). *Televizionnaya zhurnalistyka* [TV journalism]. Moscow: Moscow University Press.
- Yelisovenko, Yu. P. (2006). Lohichni pauzy v teksti ta movlenni [Logical pauses in text and speech]. *Styl i tekst*, issue 1, pp. 181–184.

## Список використаних джерел

1. Багиров Э. Г. *Телевидения XX век: Политика. Искусство. Мораль*. Москва: Искусство, 1968. 303 с.
2. Гоян О. Я. *Основы радиожурналистики и радиоменеджменту*. Київ, 2008. 272 с.
3. Даценко Л. Українське радіо – державне чи недержавне? *Телевізійна й радіожурналистика: збірник науково-методичних праць Львівського національного університету ім. І. Франка*. 2002. Вип. 4. С. 87–98.
4. Дмитровський З. Є. *Телевізійна журналістика*. Львів : ПАІС, 2006. 206 с.
5. Слісовенко Ю. П. Логічні паузи в тексті та мовленні. *Стиль і текст*. 2000. Вип. 1. С. 181–184.
6. Іванов В. Ф. *Соціологія масової комунікації*. Київ : Київський ун-т, 2000. 210 с.
7. Кройчик Л. Е. Система журналистских жанров. *Основы творческой деятельности журналиста*. 2000. С. 138–139.
8. Лазутіна Г. В. Распопова С. С. *Жанри журналістської творчості*. Москва : Аспект Пресс, 2011. 320 с.
9. Лубкович І. М. *Соціологія і журналістика*. Львів : ПАІС, 2005. 176 с.
10. Мащенко І. Г. *Хроніка українського радіо і телебачення в контексті світового аудіовізуального процесу*. Київ : Україна, 2005. 381 с.
11. *Телевизионная журналистика* / В. А. Садовничий и др. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 2005. 366 с.
12. Чорна К. В. Виникнення нових жанрових утворень, зокрема infoteinment. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2013. Вип. 7. С. 160–166.

The article was received in editors office: 19.02.2019

### ЖАНРОВІ АСПЕКТИ ЕКРАННИХ ТВОРІВ

Цімох Наталія Іванівна  
Викладач, Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна

Мета дослідження – проаналізувати технології створення телевізійних програм та виявити причини й наслідки використання нових жанрів, методів і прийомів; розглянути процес злиття або заміщення одних жанрів іншими, появи нових жанрових утворень, народження нових екранних форм. Методологія дослідження. Разом із загальнонауковими методами (аналіз, синтез, узагальнення) використано системний аналіз, що дав змогу охарактеризувати взаємодію новітніх технологій, жанрів і методів. Компаративний метод сприяв розгляді проблематики виникнення новітніх жанрових утворень, а історико-культурний – розкриттю основних тенденцій розвитку телебачення в різних історично-культурних контекстах. Наукова новизна роботи полягає в авторській інтерпретації новітніх тенденцій розвитку екранного мистецтва, диференціації телевізійних жанрів, типів і форматів телемовлення, розкритті інтегрованого відбору телепередач, процесів дифузії та гібридизація жанрів. Висновки. На основі розгляду взаємозв'язку розвитку телебачення з еволюцією жанрів виявлено причини, які сприяли переосмисленню традиційних жанрів і появи нових, а також становленню нових типів телевізійних програм. З'ясовано, що у зв'язку з еволюцією екранних жанрів поряд з дифузійною й диференціаційною жанрів спостерігається їх злиття, а розмитість жанрових меж призводить не тільки до виникнення гібридних жанрових форм, а й до постійного жанрового збагачення. Сьогодні жанри журналістики (і телевізійної, і газетної) є цілісною й розвинутою системою, яка неперервно вдосконалюється.

*Ключові слова:* телебачення; телевізійний жанр; телевізійні програми.

### ЖАНРОВЫЕ АСПЕКТЫ ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Цимох Наталья Ивановна  
Преподаватель, Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель исследования – проанализировать технологии создания телевизионных программ и выявить причины и следствия использования новых жанров, методов и приемов; рассмотреть процесс слияния или замещения одних жанров другими, появления новых жанровых образований, рождения новых экранных форм; исследовать жанровые аспекты экранных произведений. Методология исследования. Вместе с общенаучными методами (анализ, синтез, обобщение) использован системный анализ, который позволил охарактеризовать взаимоинтеграцию новейших технологий, жанров и методов. Компаративный позволил охарактеризовать



проблематику виникнення новітніх жанрових образів, а історико-культурний – розкрити основні тенденції розвитку телебачення в різних історично-культурних контекстах. Наукова новизна роботи полягає в авторській інтерпретації новітніх тенденцій розвитку екранного мистецтва, диференціації телевізійних жанрів, типів і форматів телебачення, розкритті інтегрованого вибору телепередач, процесів дифузії і гібридизації жанрів. Висновки. На основі розгляду взаємозв'язку розвитку телебачення з еволюцією жанрів виявлені причини, які сприяли переосмисленню традиційних жанрів і появі нових, а також становленню нових типів телевізійних програм. Виявлено, що в зв'язку з еволюцією екранних жанрів поряд з дифузійною і диференційною тенденціями спостерігається їх злиття, а розмитість жанрових меж призводить не тільки до виникнення гібридних жанрових форм, але і до постійного жанрового збагачення. Сьогодні жанри журналістики (і телевізійної, і газетної) є цілісною і розвинутою системою, яка неперервно вдосконалюється.

*Ключові слова:* телебачення; телевізійний жанр; телевізійні програми.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172525

УДК 791.63:534.86(477)

**ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ  
САУНД-ДИЗАЙНУ  
В УКРАЇНІ**

Хренов Денис Олександрович  
Аспірант,  
ORCID: 0000-0002-9516-9014,  
e-mail: den@bakerst.com.ua,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті. Виявити основні напрямки розвитку саунд-дизайну в Україні, а також проаналізувати попередні здобутки в цій галузі. Методологією дослідження є органічна сукупність базових принципів дослідження, а також методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. Наукова новизна полягає в тому, що виявлено основні принципи та критерії розвитку саунд-дизайну в Україні. Висновки. Аналізуючи перспективи розвитку саунд-дизайну, виявлено, що він є видом сучасної дизайнерської діяльності. Лише останні десятиліття вітчизняний кінематограф активно крокує до розвитку звукової естетики. Проте, цей процес значно уповільнює відсутність як технічної, так і практичної бази. Не зважаючи на це, сучасні кінокомпозитори, які здійснюють свою діяльність в Україні, досягли певних позитивних результатів у роботі зі звуком кіно. Передбачаючи розвиток аудіомаркетингу у короткостроковій перспективі, можемо сподіватися на активну інтеграцію музичного контенту в систему маркетингових комунікацій, поєднання всіх точок взаємодії бізнесу зі споживачами і сприяння персоналізації аудіо-комунікацій. З метою більш конкретного розуміння пріоритетів цільової аудиторії, крім збору базової інформації шляхом проведення опитувань, CRM, фокус-груп, стануть широко застосовуватися дослідження споживчих профайлів у соціальних медіа.

*Ключові слова:* саунд-дизайн; аудіомаркетинг; перспективи; вітчизняний кінематограф; кінокомпозитори; музичний контент.

**Вступ**

У сучасному світі, в найбільш широкому значенні звуковий дизайн (від англ. *Sound Design* – *звуковий дизайн*) є видом сучасної дизайнерської діяльності. Звук є об'єктом дизайнерської діяльності, а також його носії (цифрові та аналогові). У деяких випадках об'єктом саунд-дизайну може бути акустика просторів і приміщень. Так, саме трактування «звуковий дизайн» налаштовує на думку про діяльність, яка належить до галузі звуковиробництва та акустичного середовища, робіт зі звукового оформлення аудіовізуальних проєктів, створення звуко-шумового супроводу мультимедійних та екранних продуктів, зокрема для масового та комерційного використання.

Музика, як універсальна мова, поза межами функціонування логічно-аналітичних фільтрів свідомості, зорієнтована на прямий контакт з людськими почуттями та емоціями й сприяє культивуванню продуктивної уяви. Не випадково в античних Греції та Римі, за порадами філософів Піфагора, Платона й Аристотеля здійснювався ретельний добір зразків музичної культури з метою прищеплення аристократичній молоді фізичного здоров'я, високих художніх смаків, моральної чистоти й твердого характеру. Багатівікова суспільна практика людства засвідчила, що звуки музики у поєднанні з її мелодикою та ритмікою позитивно впливають на духовний та фізичний розвиток людини, гармонізуючи світ її почуттів, зцілюючи й наповнюючи енергією тіло, збагачуючи інтелект й поліпшуючи пам'ять. Зазначене, передовсім, стосується класичної музики, творці якої тонко відчували зв'язок між музикою й фізичним, моральним та розумовим здоров'ям людини. Німецький композитор і органіст епохи бароко Ф. Гендель зазначав, що прагне не розважати слухачів своєю музикою, а «зробити їх кращими» (Волков-Ланніт, 1964).

Обстоюючи ідею музики як точної науки, Піфагор намагався застосувати відкриті ним закони гармонії до різних природних явищ, зокрема планети і сузір'я. Вважаючи гармонійно детермінованою

не чуттєвим сприйняттям, а розумом і математикою, піфагорійці йменували себе каноніками на відміну від представників Гармонійної Школи, котрі проголосили підвалинами гармонії смак та інтуїцію. Впевнений у благотворному впливі музики на людські розум і тіло, Піфагор вважав її спорідненою з медициною. Філософ надавав перевагу струнним інструментам, застерігаючи своїх учнів від слухання гри на флейті. Він стверджував, що людська душа гідна очищення від ірраціональних впливів лише урочистим співом, який супроводжувався грою на лірі. З'ясовуючи терапевтичне значення гармонії, Піфагор відкрив сім модусів, або ключів сучасної системи музики, які зумовлюють різні емоції (Регирер, 1940). Пізніше відомий римський лікар й засновник епікуреїстичної медичної системи Асклепід (128–56 рр. до н.е.) практикував просте й узгоджене з природою лікування – «лікувати надійно, швидко та приємно», у супроводі гри на музичних інструментах. Лікуючи психічні хвороби, Піфагор читав своїм пацієнтам уривки з Гомера й Гесіода. На свято весняного рівнодення філософ збирав своїх учнів у коло, диригуючи їх хором й акомпануючи йому на лірі. Деякі з цих мелодій, – зазначає філософ Ямвліх, – призначені для лікування пасивності душі, щоб вона не втрачала надії й не оплакувала себе, інші – спрямовані проти люті й гніву, або ж на приборкання бажань (Ньюелл, 2004).

Основні аспекти історії українського звукозапису такі як: первинні етнографічні нотатки, збірники фонографічних валиків і грамплатівок, грамофонних товариств, механічні й оптичні технології звукозапису початку ХХ ст., первинні звукозаписи виконань таких творців, як М. Лисенко, О. Петляш, Л. Українка, М. Садовський, М. Кропивницький, Л. Сабініна, Л. Манько обґрунтовують М. М. Зьола (Зьола, 1998) у статті «Прижиттєві грамзаписи М. В. Лисенка на фоні проблем української дискографії», М. Й. Зьола (Зьола, 2002) та статті «Унікальні українські грамплатівки дореволюційного і довоєнного періоду в приватних колекціях. Проблеми введення звукових реліквій України в культурний обіг», А. Железний у особистому історичному оцінюванні аудіовидань на платівках «Наш друг – грамплатівка» (Железний, 1989), І. Клименко в статті «Дискографія української автентичної етномузики: проблеми першопрохідця» (Клименко, 2010), С. Максимюк у книзі «З історії українського звукозапису та дискографії» (Максимюк, 2003). Звукозаписуючу історію, починаючи від механічних музичних інструментів, грамзапису до магнітофона, так само і з'єднання техніки й творчості, мистецтва представлено в книзі Л. Волкова-Ланітта «Мистецтво збереженого звуку» (Волков-Ланітта, 1964). Історію грамофонної платівки, технології та методи звукозапису, специфічність духовного відчуття звуку викладає Є. Регирер у книзі «Грамофонна платівка» (Регирер, 1940). Історію встановлення творчої спеціальності звукорежисера від лише інженерної роботи, на самому початку створення звукозапису, і до встановлення перших вільних звукорежисерів у другій половині ХХ століття написано у роботі Ф. Ньюела «Звукозапис: акустика приміщень» (Ньюелл, 2004). Під час періодизації та класифікації етапів історії звукозапису репрезентовано в діяльності Н. Рахманової «Звукозапису джазової музики як стильовий феномен» (Рахманова, 2016) та О. Коваленка «Музичний звукозапис як феномен культури». Усі вищезазначені дослідники даної тематики не досить ґрунтовно висвітлили основні питання щодо перспектив та розвитку саунд-дизайну на вітчизняному кіноринку, тож ми маємо простежити та виокремити основні напрямки розвитку цієї галузі в українському кіномистецтві.

### Мета статті

Виявити основні напрямки розвитку саунд-дизайну в Україні, а також проаналізувати попередні здобутки в цій галузі.

### Виклад матеріалу дослідження

Звуковий ефект – тобто штучна імітація звуку посилює відчуття реальності драматургічної дії. Звукові ефекти були вперше застосовані у театрі, де вони спроможні замінити ряд дій, занадто просторих або складних для відтворення на сцені, від канонади бою й окремих пострілів до цокоту кінських копит й шуму зливи (Максимюк, 2003).

Завданням сучасних звукорежисерів є створення звукових образів, найважливішим елементом яких є просторове враження. Просторова звукова картина містить акустичні образи. Звукорежисер опікується проблемами розташування і гучністю джерел звуку. Він виставляє звукові плани, здійснює оцінку здатності матеріалу або конструкції поглинати звукову енергію, а на телебаченні та в кіноіндустрії опікується системами спеціального освітлення і технологічним обладнанням тощо.

Усі ці чинники впливають на музичний баланс, темброве забарвлення, емоційний фон теле- чи радіопродукту і пов'язані з саунд-дизайном (Клименко, 2010).

Поділ професії «звукорежисер» на ланцюг складових вузькоспеціалізованих професій прийшло до нас із Заходу. Насамперед, саунд-дизайн – це комунікації. Комунікації між візуальним образом (кіно, театр, інсталяції) і звуком. Звук дозволяє розширити межі екрану і розповісти за одиницю часу ще більше про світ, який вам показує автор. Звукорежисер в Україні, якщо ми говоримо про візуальних медіа, – це людина, яка суміщає в собі набір професій: звукоінженер, звукорежисер на знімальному майданчику, саунд-продюсер, студійний звукорежисер, саунд-дизайнер, а іноді і звукорежисер відомості (перезапису) (Маньковский, 1984).

Синтез слів «звуковий дизайн» здається дивним. Так, дизайн (від англ. Design – задум, проект, конструкція, креслення, малюнок) найчастіше асоціюється з творінням зовнішнього виду предметів. Проте, звук є коливанням повітряних хвиль, які вловлюються людським вухом – не фіксується візуально без застосування специфічних приладів.

Саунд-дизайн – це частина звукорежисури. У професійному сенсі саунд-дизайн – це процес створення нових звуків за рахунок використання вже готових, записаних семплів або синтезування нових фактур. Це не тільки створення активних спецефектів (вибухів, криків монстрів, звуків рухів, прольотів об'єктів); підбір/створення звуків атмосфери для кіно (або іншого виду візуального контенту) – теж частина саунд-дизайну. Саунд-дизайнер – це експериментатор в сфері звуку: поєднуючи різні фактури, він створює нові звукові полотна. Проте головна мета залишається незмінною: органічно проілюструвати візуальний образ або створити відчуття життя за кадром, не відволікаючи, а залучаючи глядача в те, що відбувається на екрані (Маньковский, 1984).

Звуковий дизайн відрізняється від конструювання реальних об'єктів тим, що він пов'язаний з художньою творчістю і створенням об'єктів нематеріальних, а аудіовізуальних: звукових образів на екрані, у відеоіграх та ін. (Під аудіовізуальним проектом розуміється закінчений твір, в якому об'єднані звук і зображення. До поняття аудіовізуальний проект належать кінематографічні твори, теле- і відеофільми, а також роботи, виконані з застосуванням сучасних цифрових технологій (відеоігри, мультимедійні додатки, мережеві проекти та ін.) (Медушевский, 1979).

Професія саунд-дизайнера є однією з найпрестижніших у сучасному суспільстві. Дедалі ширше запроваджується практика вручення призів за кращий звуковий дизайн аудіовізуальних проектів, відеоігор, мультимедійних програм, театральних постановок, а також за звуковий дизайн у кінематографі. Засобами дизайну здійснюється звукова поінформованість різної складності й призначення – від короткого рекламного оголошення на радіо до повноцінної звукової доріжки кінофільму, від декількох звукошумових ефектів для відеоігри до звукового супроводу системи потужного мережного порталу. Доцільним при цьому є використання техніки синтезу, монтажу й обробки звуку (Максимюк, 2003).

Варто також зазначити, що дизайнер звуку (саунд-дизайнер) – це творча професія, яка має на увазі професійне володіння навичками у сфері звукової техніки і технології, тому серед фахівців з дизайну звуку багато професійних звукорежисерів, звукооператорів і композиторів. Дизайнер звуку повинен об'єднувати в собі як творчого, так і технічного працівника, повинен добре розумітися на драматургії і режисурі аудіовізуального продукту, на акторській майстерності і точно відчувати взаємозв'язок сценічної, екранної дії та звукового супроводу. До компетенції фахівця зі звукового дизайну також належать знання і розуміння особливостей ринку аудіовізуальної індустрії, психології сприйняття екранної продукції, професійне чуття і комунікабельність (Железний, 1989).

Специфіка дизайну звуку як професії полягає в усвідомленому прагненні фахівця-дизайнера засобами проектування, синтезування і запису звуку відшукати задовільні вирішення завдань, пов'язаних зі звуковим оформленням, звуко-акустичним рішенням, причому надати практичний результат в межах певного часового проміжку. Специфіка дизайну звуку полягає не тільки в створенні привабливого продукту, але і в дотриманні особливих вимог, які потрібні для його майбутнього використання в структурі аудіовізуальних проектів, наприклад, в звуковій доріжці кінофільму, в програмному коді відеоігри, в контексті інсталяції або презентації та ін. Важливо враховувати стильові та жанрові особливості конкретного проекту, його технічні параметри (формат, розмір, параметри звукових файлів та ін.), звукові матеріали (вихідні звуки, аудіо матеріали) і їх властивості, різні технології звукозапису та обробки звуку. Важливим фактором для звукового дизайну є передвипускна підготовка звукового продукту, так званий «премастеринг» звуку. Варто врахувати, що й це не остання ланка у виробничому ланцюжку, так як далі звук потрапляє до звукорежисера для

мікшування або програмісту, і тільки на цьому останньому етапі дизайн звуку має кінцевий вигляд продукту в формі фінальної звукової доріжки (Железний, 1989).

Головна вимога до саунд-дизайнера – розвинений музичний смак і слух. Прикладні здатності, зокрема, навички гри на інструментах, не так важливі: велика частина роботи проходить за комп'ютером. Профільна освіта – звукорежисер. Спеціальність можна отримати на кафедрах практично всіх театральних вузів. Утім, мало хто приходить в професію з дипломом. Найчастіше саунд-дизайнерами стають колишні працівники кіностудій. З розвитком індустрії почали відкриватися інтенсивні професійні курси (Медушевский, 1984).

Стосовно сфер застосування, то саунд-дизайн на території нашої держави можна реалізовувати в різних сферах мистецтва, серед яких: ТВ-виробництво, кіновиробництво, театр, живе виконання, звукозапис, мистецтво звуку, розробка комп'ютерних ігор, постпродакшн тощо.

Звукове оформлення найчастіше є редагуванням раніше складеного або записаного аудіо, наповненням його новими звуковими ефектами. Удосконалення звуку зумовлено створенням потрібного ефекту або настрою. Еволюцію у створенні звукових художніх образів пов'язано з вдосконаленням технічних засобів звукозапису та звуковідтворення. Сучасні відео та аудіо, а також звуковий дизайн увійшли до свідомості глядачів і слухачів. Аудіотехніка-аудіотехнології, відеотехніка-відеотехнології, відео- та аудіопродукція є складовою частиною сучасної глобалізованої культури (Клименко, 2010).

Звуки світлових мечів з кінопопеї «Зоряні війни» (реж. Джордж Лукас), крики динозаврів з фільму «Парк Юрського періоду» (реж. Стивен Спілберг), звуки машин майбутнього з фільму «П'ятий елемент» (реж. Люк Бессон), звуки рухів і дій героїв в комп'ютерних іграх, звукові ефекти в телепередачах і відеопрезентації – всі ці оригінальні компоненти кіно- і відеофонограми вимагають від їх творця, дизайнера звуку, великої винахідливості, знань і досвіду, і здатні дійсно поліпшити і загострити глядацьке сприйняття подій екранного світу (Медушевский, 1979).

Дизайнер звуку оперує різноманітними звуковими ефектами й шумами, створюючи з них відповідно до певної екранної або сценічної дії складні художньо-рекреаційні композиції. Причому кожен звуковий ефект є комплексним багатоплановим звуковим «міксом», який містить дібрані дизайнером й майстерно розміщені у звуковому просторі елементи – звукові шари. Досвідчений дизайнер сполучає й міксує кілька звукових шарів з метою створення з наявних звукових елементів нові звукові композиції. Реалізація багатоплановості у звуковій доріжці кінофільму уможлиблювалась завдяки технологічному вдосконаленню систем звукозапису та звуковідтворення. Стандартизовані за акустичними параметрами звукопідсилювальні комплекси сучасних кінозалів дозволяють високоякісно відтворювати безмежний спектр звукових частот. Сучасні дизайнери звуку спроможні створювати художні композиції як засобами монтажу й нової інтерпретації раніше записаних музично-звукових фрагментів й музику, так і шляхом створення авторських звукових композицій (Максимюк, 2003).

Специфіка звукового дизайну реалізується у прагненні фахівця засобами проектування, синтезування та запису звуку знайти оптимальні рішення завдань, пов'язаних з професійним звуковим оформленням візуального ряду. Співтворчість звукового дизайнера з режисером і композитором спрямована на конструювання драматургічно обґрунтованих звукових ефектів й звукових мізансцен. Удосконалення мистецтва звукового дизайну у структурі сучасної медіаіндустрії потребує розробки й запровадження інноваційних технологій у галузях звукорежисури, звукооператорства та аудіопродюсування. Звуковий дизайн як цілеспрямований творчий процес вимагає від фахівця комплексу знань та навичок, необхідних для задоволення зростаючих естетико-практичних потреб споживача (Рахманова, 2016).

Часто саунд-дизайнерів запрошують працювати над театральною постановкою або зйомками фільму. Саунд-дизайн при цьому вважається частиною звукорежисури, до якої належать спеціальності звукоінженер, звукорежисер на знімальному майданчику, саунд-продюсер, студійний звукорежисер, звукорежисер відомості. Завдання саунд-дизайнера, який працює з озвученням фільму, – змусити глядача ще глибше зануритися в те, що відбувається на екрані (Медушевский, 1984).

У кіновиробництві дизайнер звуку працює спільно з композитором над звуковим супроводом кінофільму. Дизайнер звуку приступає до роботи ще на етапі підготовки до зйомок фільму, беручи участь у створенні загальної концепції звукошумового озвучення. На наступному етапі здійснюється розробка звукового рішення і реалізуються поставлені режисером і продюсером звукодизайнерські завдання (Железний, 1989). Незважаючи на те, що ринок послуг з саунд-дизайну зараз тільки формується, в титрах до вітчизняних фільмів і комп'ютерних ігор можна побачити рядок «саунд-дизайнер». Якщо брати не тільки кінематограф, то саунд-дизайнер є сьогодні однією з найбільш затребуваних професій в візуальних медіа, і це не дивлячись на те, що усвідомлена необхідність в професії з'явилася

не так давно. До речі, не варто забувати, що і аудіобрендинг – одне із застосувань саунд-дизайну (Маньковський, 1984).

Лише останні десятиліття вітчизняний кінематорграф робить спроби здійснення активних кроків щодо розвитку звукової естетики. Проте, цей процес значно уповільнює відсутність як технічної, так і практичної бази. Не зважаючи на це, сучасні кінокомпозитори, які здійснюють свою діяльність в Україні, досягли певних позитивних результатів у роботі зі звуком кіно.

Тенденція сучасного кіно йде врозрід з ідеями З. Лісса. Процес взаємозв'язку всіх звукових елементів розвивається настільки стрімко, що необхідні нові терміни, які характеризували б цей процес з естетичної та практичної точки зору. Зникає поняття кінозвуку як єдиної структури, що поєднує в собі музику, природний шум, мову, а також різні штучні шуми в кіно. Створенням такого індивідуального для кожної картини кінозвуку і займається звуковий дизайн (Коробка, 2015).

Звукові ефекти й шуми у сучасних кіно-, телефільмах позначені складною структурою з властивими їй тембральними, частотними та динамічними характеристиками. Сучасні звукові доріжки включають безліч звукошумових ефектів, сполучуваних з діалогами та музикою, складаючись нерідко з 4–8 шарів, особливо у кульмінаційних сценах у кіно, теле- та відеофільмах, комп'ютерних відеоіграх тощо. Тому невпинно зростає вимогливість до професійної діяльності дизайнера звуку, в якій здебільшого поєднуються функції монтажера звуку, музичного редактора, звукорежисера та звукооператора (Максимюк, 2003).

За останні тридцять років ставлення до кінозвуку було переглянуто: від вибірковості і дискретності звучання до комплексності та надмірності сучасних звукових доріжок. Збільшилася кількість використовуваних у фільмах шумів і спеціальних звукових ефектів, а, відповідно, і загальна щільність звучання аудіодоріжок фільму. Відбувся колосальний прорив, зміна естетичних орієнтирів, яка призвела до виникнення різних концепцій функціонування не тільки кіномузики, але і всієї звукової партитури, включаючи природні та штучні шуми і мова (Коробка, 2015).

Спираючись на досвід вітчизняного кінематографа минулого століття, використовувати звуковий дизайн в звуковому кіно потрібно вибірково, звучати в кінофільмі має тільки те, що впливає на виразність і сутність кадру. Рекомендується уникати смислових повторів і тавтології в операціях з візуальними і аудіальними знаками, щоб не допустити знакової перевантаженості фільму (Коробка, 2015).

Одним з провідних сучасних дослідників кінозвуку (як явища і поняття більш узагальненого, на відміну від кіномузики) є А. Денікін. У його роботах, присвячених звуковому дизайну в кінематографі та інших медіажанрах, розкриваються питання ролі звукового дизайну в створенні фільму і формування цілих звукових просторів. А. Денікін стверджує, що оброблений звук, застосований в будь-якому кадрі фільму, називається симуляційним (Козюренко, 1984).

А. Денікін зазначає, що «сприйняття надлишкових, насичених різними компонентами звукових доріжок фільму – це питання слухового тренування і сприйняття глядачем певних конвенцій» (Мащенко, 2006, с. 8). Це означає, що велика кількість звуку і музики може сприятливо вплинути на сприйняття картини глядачем. Спираючись на досвід західноєвропейського і американського кінематографа (а саме, на фільми жанру екшн, де перше місце посідає звукова обробка, а не кіномузика), він виробляє концепцію звукозорових просторів. Не просто кіномузика, а ціле звукове середовище, в основі якої лежать штучно створені й оброблені шуми, музика і мова стають самостійним елементом художньої мови фільму. А. Денікін виокремлює п'ять найпопулярніших різновидів звукозорових просторів: імітаційні (реалістичні), штучні, персональні, метадієгетичні і гібридні (Мащенко, 2006). У концепції звукозорових просторів звук стає не тільки елементом вираження авторської ідеї, а й засобом «моделювання псевдореального простору, заміщає реальність в процесі перегляду фільму» (Мащенко, 2006, с. 11).

Звуковий дизайн на телебаченні має подвійне застосування: по-перше, це – звукошумово оформлення телепередач; по-друге, збільшується вплив дизайну звуку в сфері маркетингу, брендингу та промоушен як потужний засіб психологічного впливу на масову аудиторію. Основне завдання дизайнера – створити звуковий «образ» телепрограми або всього телеканалу. Він займається оформленням рекламних, анонсних, промоушен роликів, всіляких заставок і відбивок. Дизайнерське звукове оформлення вирішує завдання комунікації з глядачем, ідентифікації каналу, націлений на аудиторію, просуває цінності бренду і відображає атрибути телеканалу. До професійних обов'язків звукового дизайнера на ТБ висувають такі вимоги: орієнтуватися в багатьох параметрах звуко-зорового сприйняття (Железний, 1989). Елементи дизайну звуку можна знайти на радіо в радіопостановках і жанрі радіодрами, в художніх і публіцистичних радіопрограмах. І хоча до 1980-х рр. сам термін

«звуковий дизайн» на радіо не використовувався, проте набагато важливіші прийоми роботи зі звуком були виявлені саме режисерами радіо. У наші дні звуковий дизайн на радіо використовується частіше в контексті реклами і промоушен стратегій комерційних радіокомпаній. Вибір звукообразних коштів в дизайні на радіо продиктований не стільки їх художньою цінністю, скільки комерційною та виробничою необхідністю, подаючи на передній план питання економічної ефективності звукового дизайну в тому чи іншому радіопроекті або радіорекламі.

Окремою частиною звукового дизайну є аудіобрендинг, який почав відігравати значну роль у маркетинговій діяльності. Раніше застосування звуків в маркетингу обмежувалося їх використанням для передачі інформаційних повідомлень та створення фонові музики, проте в останнє десятиліття ситуація змінилася, переважна більшість компаній набуває унікального звучання і фірмового звукового стилю, використовують у своїх рекламних кампаніях фірмові джінгли, рекламні пісні з запам'ятовуваними мелодіями, звуковий логотип стає ідентифікатором бренду поряд з графічним логотипом, слоганом (Гаклін, 1966). Проте, не здійснюється чітка класифікація інструментів аудіомаркетингу та зібраної інформації стосовно особливостей застосування звуків у маркетинговому портфоліо різних груп бізнесу.

З'явилися нові напрямки маркетингу, що дозволяють використовувати ефективний інноваційний інструментарій для підвищення ефективності маркетингових компаній та якості комунікації з цільовою аудиторією. Одним з таких напрямків є нейромаркетинг, який займається вивченням фізіологічних реакцій споживачів при впливі на органи чуття (зір, нюх, дотик, смак, слух) на різні подразники (звук, світло, погляд, зображення, фото, запах, тактильні відчуття) (Рождение звукового образа, 1985). Аудіомаркетинг є видом нейромаркетинга, що передбачає вивчення впливу звуків на поведінку споживачів. Загально визнано, що звуки мають неабиякий вплив на підсвідомість споживача, що ефективно використовується в рекламних цілях.

Музика може вплинути на поведінку покупця. Непересічна роль слухового сприйняття особливо відзначається в експериментальних дослідженнях ефективності впливу рекламних засобів на аудиторію. Англійські соціологи, що дослідили проблему запам'ятовування реклами основних каналів сприйняття, прийшли до висновку про практичну рівність слухового та візуального факторів сприйняття. За допомогою звукового впливу учасники експерименту запам'ятали і змогли відтворити 70% пропонованої рекламної інформації, а за допомогою візуального – 72%. Найбільш ефективним виявилася одночасна дія аудіального та візуального рядів (86%) (Gibson, 2005).

Будь-яке сполучення звуків, зокрема і кожне слово, викликає у людини певні асоціації, що змушують нас звернутися до джерела цих звуків і їх значення (звукосемантичне значення). Так, гарчання або скрегіт на низьких тонах викликають у людини відчуття небезпеки і очікування чогось великого, навіть, якщо людина не бачить джерела цього звуку; а високі тони вже не сприймаються людиною як ті, що мають небезпеку, хоча вони і не обов'язково приємні (шебетання птахів і скрегіт при терті заліза об скло є високими звуками) (Stavrou, 2003).

Аудіобрендинг – це створення звукового бренду компанії, музичного супроводу, з яким пов'язаний той чи інший бренд. Музичний супровід допоможе зробити впізнаваним будь-який товар, будь-яку компанію, так як діє не тільки на розум споживача, але також викликає в ньому різні емоції, впливає на підсвідомому рівні, залишається в пам'яті. Невигадлива коротка мелодія, прості слова, які легко запам'ятати, стануть асоціюватися у покупця саме з тим товаром або брендом, до якого вони причетні. І навіть після того, як візуальний контакт з торговою маркою завершений, мелодія продовжить звучати в голові, викликаючи в пам'яті інформацію про товар. Так само, як вівіски, обгортки, буклети, листівки є частинами візуального стилю, так само джінгли, аудіоролики, корпоративні гімни є частиною аудіостілю. Аудіобрендинг – найважливіша складова рекламного просування. На музичний твір можна накласти текст: рекламний слоган – якщо це джінгл, інформацію про компанії, її філософію та принципи – якщо це корпоративний гімн.

### Висновки

Отже, маємо такі результати: по-перше, дослідження систематизації методів та прийомів звукового рішення мультимедійних проектів дало змогу виявити той факт, що для обробки звуку існує декілька основних типів таких перетворень: монтаж, амплітудні перетворення, частотні (спектральні) перетворення, фазові перетворення, часові перетворення, формантні перетворення. Існують також наступні види фільтрів та еквайзерів: обрізний фільтр (cutoff filter), шельфовий (shelving), піковий (peaking), параметричний та різні типи графічного еквайзера. Виконання всього обсягу робіт щодо

звукової обробки не до снаги одному, навіть висококваліфікованому спеціалісту. У зв'язку з цим всі обов'язки поділяються між низкою фахівців зі звуку, як то звукооператор первинного запису, студійний звукорежисер, записуючий звукорежисер, оператор перезапису, звукомонтажер, саунд-дизайнер, інженер та технік по обслуговуванню звукового обладнання.

По-друге, проаналізувавши основні типи звукових ефектів, з'ясовано, що звукові спецефекти фільмів, завдяки використанню затримки, фільтрації та зміні амплітудно-частотних характеристик. Звукооператори і аудіо-редактори користуються різноманітними прийомами, основними з яких є: відлуння (echo), реверберація (reverberation), затримка (delay), хорус (chorus), фленджер (flanger), фейзер (phaser), компресія (compression), овердрайв-ефекти (overdrive effects), дісторшин (distortion), вібратор (vibrato), зміна висоти звуку (pitch shift), розтягування у часі (time stretching), ефекти «механічного голосу» (vocoder).

По-третє, аналізуючи перспективи розвитку саунд-дизайну, виявлено, що він є видом сучасної дизайнерської діяльності. Лише останні десятиліття вітчизняний кінематограф робить активні кроки щодо розвитку звукової естетики. Проте, цей процес значно уповільнює відсутність як технічної, так і практичної бази. Не зважаючи на це, сучасні кінокомпозитори, які здійснюють свою діяльність в Україні, досягли певних позитивних результатів у роботі зі звуком кіно. Передбачаючи розвиток аудіомаркетингу у короткостроковій перспективі можемо виокремити активну інтеграцію музичного контенту в систему маркетингових комунікацій, обхват всіх точок взаємодії бізнесу зі споживачами і сприяння персоналізації аудіо-комунікацій. З метою більш конкретного розуміння пріоритетів цільової аудиторії, крім збору базової інформації шляхом проведення опитувань, CRM, фокус-груп, стануть широко застосовуватися дослідження споживчих профайлів в соціальних медіа. Створення нових відео- і звукових форматів, а також їх відтворення сприяють майбутньому розвитку мистецтва звукорежисури та розширенню творчої палітри звукорежисера.

### Список використаних джерел

1. Волков-Ланнит Л. Ф. *Искусство запечатленного звука : очерки по истории граммофона*. Москва : Искусство, 1964. 231 с.
2. Гаклин Д. И. *Звукорежиссёр и исполнитель в процессе звукозаписи*. Москва: Комитет по радиовещанию и телевидению, 1966. 37 с.
3. Железний А. И. *Наш друг – грампластинка : записки коллекционера*. Киев : Музична Україна, 1989. 279 с.
4. Зьола М. М. Прижиттєві грамзаписи М. В. Лисенка на фоні проблем української дискографії. *Коллегіум*. 1998. Т. 1 (7/8), № 7. С. 95–107.
5. Зьола М. Й. Унікальні українські грамплатівки дореволюційного і довоєнного періоду в приватних колекціях. Проблеми введення звукових реліквій України в культурний обіг. *Електронні зображення та візуальні мистецтва*. 2002. № 1. С. 92–97.
6. Клименко І. Дискографія української автентичної етномузики : проблеми першопрохідця. *Вісник Львівського університету. Серія: Філологічна*. 2010. № 43. С. 272–293.
7. Коробка Т. С. *В ефірі хор українського радіо*. Київ : Музична Україна, 2015. 157 с.
8. Козюренко Ю. И. *Современные электропроигрывающие устройства*. Москва : Знание, 1984. 64 с.
9. Максимюк С. *З історії українського звукозапису та дискографії*. Львів; Вашингтон : Вид-во Українського Католицького Університету, 2003. 288 с.
10. Маньковский В. *Основы звукооператорской работы*. Москва: Искусство, 1984. 240 с.
11. Мащенко І. Г. *Всесвітній відеоаудіолітопис : дати, події, факти, цифри, деталі, коментарі, персоналії : енциклопедія електронних масмедіа*. : в 2 т. Запоріжжя : Дике Поле, 2006. Т. 1. 384 с.
12. Мащенко І. Г. *Термінологічний словник основних понять і виразів : телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо : енциклопедія електронних масмедіа*. : в 2 т. Запоріжжя : Дике Поле, 2006. Т. 2. 511 с.
13. Медушевский В. В. *Музыкальный стиль как семиотический объект. Советская музыка*. 1979. №3. С. 31–51.
14. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*, 1984. Вып. 5. С. 5–17.
15. Ньюэлл Ф. *Звукозапись : акустика помещений*. Москва : Шоу-Мастер, 2004. 182 с.
16. Рахманова Н. Н. *Звукорежиссура джазовой музыки как стилевой феномен : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород*, 2016. 249 с.



17. Регирер Е. И. *Грамофонная пластинка*. Москва : Госхимиздат, 1940. 396 с.
18. *Рождение звукового образа (Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио)* / сост. Е. М. Авербах. Москва: Искусство. 1985. 239 с.
19. Gibson D. *The Art Of Mixing. A Visual Guide of Recording, Engineering and Production*. Boston: Artistpro, 2005. 344 p.
20. Stavrou M. *Mixing with your mind*. United Kingdom: Self Published, 2003. 158 с.

### References

- Averbakh, E. (1985). *Rozhdenie zvukovogo obraza (Khudozhestvennyye problemy zvukozapisi v ekrannykh iskusstvakh i na radio)* [The birth of the sound image (Artistic problems of recording in the screen arts and on the radio)]. Moscow: Iskusstvo.
- Gaklin, D.I. (1966). *Zvukorezhisser i ispolnitel' v protsesse zvukozapisi* [Sound producer and performer in the process of recording]. Moscow: Komitet po radioveshchaniyu i televideniyu.
- Gibson, D. (2005). *The Art of Mixing. A Visual Guide of Recording, Engineering and Production*. Boston: Artistpro.
- Klymenko, I. (2010). *Dyskohrafiia ukrainskoi avtentychnoi etnomuzyky: problemy pershoprokhidtsia* [Discography of Ukrainian Authentic Ethnic Music: Pioneering Problems]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya: Filolohichna*, no. 43, pp. 272–293.
- Korobka, T. (2015). *V efiri khor ukrainskoho radio* [On the air, the choir of Ukrainian radio]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
- Kozyurenko, Yu.I. (1984). *Sovremennye elektroproigryvayushchie ustroystva* [Modern electric devices]. Moscow: Znanie.
- Maksymiuk, S. (2003). *Z istorii ukrainskoho zvukozapysu ta dyskohrafii* [From the history of Ukrainian sound recording and discography]. Lviv; Washington: Vydavnytstvo Ukrainskoho Katolytskoho Universytetu.
- Mankovskiy, V. (1984). *Osnovy zvukooperatorskoy raboty* [Basics sound engineering work]. Moscow: Iskusstvo.
- Mashchenko, I. (2006). *Terminolohichni slovnyk osnovnykh poniat i vyraziv: telebachennia, radiomovlennia, kino, video, audio: entsyklopediia elektronnykh masmedia* [Term vocabulary of the main terms and phrases: TV, radio, video, and audio: encyclopedia of electronic medicine massmedia]. (Vol. 2). Zaporizhia: Dyke Pole.
- Mashchenko, I. (2006). *Vsesvitnii videoaudiolitopys: daty, podii, fakty, tsyfry, detali, komentari, personalii : entsyklopediia elektronnykh masmedia*. [Vsesvitniy videoaudiolitpis: dates, podii, fakti, tsifri, details, comments, personnel: encyclopedia of electronic massmedia]. (Vol. 1). Zaporizhia: Dyke Pole.
- Medushevskiy, V. (1979). *Muzykalnyy stil kak semioticheskiy obekt* [Style of music as a semiotic object]. *Sovetskaya muzyka*, no. 3, pp. 31.
- Medushevskiy, V. (1984). *K probleme sushchnosti, evolyutsii i tipologii muzykal'nykh stiley* [On the problem of the essence, evolution and typology of musical styles]. *Muzykalnyy sovremennik*, issue 5, pp. 5–17.
- Nyuell, F. (2004). *Zvukozapis: akustika pomeshcheniy* [Sound recording: room acoustics]. Moscow: Shou-Master.
- Rakhmanova, N. (2016). *Zvukorezhissura dzhazovoy muzyki kak stilevoy fenomen* [Sound engineering of jazz music as a stylistic phenomenon]. D. Ed. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire.
- Regirer, E. (1940). *Gramofonnaya plastinka* [Gramophone plate]. Moscow: Goskhimizdat.
- Stavrou, M. (2003) *Mixing with your mind*. United Kingdom: Self Published.
- Volkov-Lannit, L.F. (1964). *Iskusstvo zapechatlennogo zvuka: Ocherki po istorii grammosfera* [The Art of Recorded Sound: Essays on the history of the gramophone]. Moscow: Iskusstvo.
- Zheleznyy, A.I. (1989). *Nash drug – gramplastinka: zapiski kollektsonera* [Our friend – gramophone record: collector's notes]. Kyiv: Muzichna Ukraina.
- Zola, M. (1998). *Pryzhyttevi hramzapysy M. V. Lysenka na foni problem ukrainskoi dyskohrafii* [Lifetime recordings of M.V. Lysenko against the background of problems of Ukrainian discography]. *Kollehium*, issue 2, pp. 95–107.
- Zola, M. (2002). *Unikalni ukrainski hramplativky dorevoliutsiinoho i dovoiennoho periodu v pryvatnykh kolektsiiah. Problemy vvedennia zvukovykh relikvii Ukrainy v kulturnyi obih* [Unique Ukrainian gramophone records of pre-revolutionary and pre-war period in private collections. Problems of introducing sound relics of Ukraine into cultural circulation]. *Elektronni zobrazhennia ta vizualni mystetstva*, no. 1, pp. 92–97.

**ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ  
САУНД-ДИЗАЙНА  
В УКРАИНЕ**

Хренов Денис Александрович  
*Аспирант, Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина*

Цель статьи. Выявить основные направления развития саунд-дизайна в Украине, а также проанализировать предыдущие достижения в этой области. Методологией исследования является органическая совокупность базовых принципов исследования, а также методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. Научная новизна статьи заключается в том, что выявлены основные принципы и критерии развития саунд-дизайна в Украине. Выводы. Анализируя перспективы развития саунд-дизайна, обнаружено, что он является видом современной дизайнерской деятельности. Только последние десятилетия отечественный кинематограф делает попытки осуществления активных шагов по развитию звуковой эстетики. Однако, этот процесс значительно замедляет отсутствие как технической, так и практической базы. Несмотря на это, современные кинокомпозиторы, осуществляющие свою деятельность в Украине, достигли определенных положительных результатов в работе со звуком кино. Предвидя развитие аудиомаркетинга в краткосрочной перспективе можем предположить активную интеграцию музыкального контента в систему маркетинговых коммуникаций, охват всех точек взаимодействия бизнеса с потребителями и содействие персонализации аудио-коммуникаций. С целью более конкретного понимания приоритетов целевой аудитории, кроме сбора базовой информации путем проведения опросов, CRM, фокус-групп, станут широко применяться исследования потребительских профайлов в социальных медиа.

*Ключевые слова:* саунд-дизайн; аудиомаркетинг; перспективы; отечественный кинематограф; кинокомпозиторы; музыкальный контент.

**PROSPECTS  
FOR THE DEVELOPMENT  
OF SOUND DESIGN IN UKRAINE**

Denys Khrenov  
*PhD student, Kyiv National University  
of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

The aim of the article is to identify the main trends in the development of sound design in Ukraine, as well as to analyze the previous achievements in this field. Methodology of the research is an organic set of basic principles of research, as well as methods of scientific knowledge: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, and logical-analytical. The scientific novelty of the research is that we highlighted the basic principles and criteria of the development of sound design in Ukraine. Conclusions. Analyzing the prospects for the development of sound design, it was found that it is a kind of contemporary design activity. In recent decades, Ukrainian cinema has been attempting to take active steps towards the development of sound aesthetics. However, this process greatly slows down the lack of both technical and practical bases. Despite this, modern film composers that work in Ukraine have achieved some positive results in work with the movie sound. Foreseeing the development of audiomarketing in the short term, we have to assume the active integration of musical content into the marketing communications system, the coverage of all points of interaction between business and consumers, and the promotion of personalization of audio communications. In order to gain a better understanding the priorities of the target audience, in addition to collecting basic information through surveys, CRMs, focus groups, the research of consumer profiles in social media will be widely used.

*Keywords:* sound design; audiomarketing; perspectives; Ukrainian cinematography; movie composers; music content.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172672

UDC 7.097:793.5/.7

**INFOTAINMENT IS A GENRE  
ON VERGE OF INFORMATION  
AND ENTERTAINMENT**

Krystina Chorna

*Lecturer,**ORCID: 0000-0002-3664-7477,**e-mail: chorna.k.v.1@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia Str., Kyiv, 01133, Ukraine*

The aim of the research is to consider the modern television programs that use infotainment; to identify the advantages and disadvantages of this genre; to analyse the use of information and games in the process of creating television programs; to find out the historical conditions that led to the emergence of a new format; to analyse how the changes affected not only the principle of selection of information, but also the method of its presentation. The research methodology consists in application analytical, historical, and comparative methods. One of main methods that helps to study the phenomenon of infotainment and its features is analytical. Comparative method allows considering the range of problems of origin of new genre, watching modern telecasts, and educing its advantages and disadvantages. To find out the historical aspects of development of television, that entailed the origin of new format, there is a historical method. Scientific novelty of the research consists in study of technologies of TV performance creation and features of infotainment as signs of modern medias and new format of information presentation, and also, the analysis of the use of the phenomenon of infotainment in modern telecasts. Its advantages and disadvantages are considered. Practical knowledge is organized with scientific approach. Conclusions. The TV programs of modern television, in which the infotainment is used, are studied, the peculiarities of its implementation are investigated, and the use of entertainment and game techniques in the process of creating TV programs is analyzed. The main trends in the use of infotainment, the advantages and disadvantages of this genre are revealed, and the historical conditions that have led to the emergence of a new format have been clarified.

*Keywords:* infotainment; television genres; television programs.

### Introduction

Competition between TV channels and the struggle for ratings encouraged television companies to come up with something new, non-traditional: interesting, unlike classical, programs, creative techniques of shooting and montage have appeared, TV technologies came to a qualitatively new stage of development. Increasing the interest of viewers by non-standard TV programs has led to the emergence of a new format infotainment (a portmanteau of information and entertainment). The introduction of this concept into scientific use belongs to Neil Postman, a professor at the University of Chicago, a famous researcher in media culture and an outrageous critic of television. Postman refers to the concept of “infotainment” in his book, “Amusing Ourselves to Death” (Neil Postman, 1985).

Scientific attention to infotainment has been observed since the second half of the 1980s. On British and American TV shows, British professor D. Toussin conducted a study on “News as Entertaining: The Rise of Global Infotainment” in which the scientist analyses the evolution of infotainment and some of its features. The issue of the influence and interaction of infotainment and culture in general raise the Lithuanian professor A. Augustinaitis in the article “Infotainment: cultural hypertext of dual virtuality”. Italian researcher P. Franch also addresses this problem in a thesis “Infotainment Origins and Influence on British Broadcasting”.

Foreign researchers (journalists, sociologists, and political scientists) – P. Eliot, P. Golding, D. Habermas – were thinking about infotainment and the prospect of its development. M. Alexandrov, A. Bystrytsky, L. Vasiliev, J. Zasursky, N. Shabalin, Y. Nazarov, E. Makeevko, Y. Uzhovskaya, as well as Ukrainian scientists and experts – S. Bezklubenko, V. Hoyan, M. Nedopitansky, B. Potayatynik. Yu. Shapoval, M. Kartoza, L. Downey, R. Kaiser and others. A. Moskalenko, V. Rizun, V. Zdoroveha, V. Lizanchuk, Y. Shapoval, I. Sachenko, V. Yegorov, G. Kuznetsov, A. Zernetska, G. Pocheptsov, A. Chichanovsky, V. Shklyar, E. Bagirov, Y. Habermas, R. Hacquet, M. Price, D. Lall, R. Gakett, A. Toffler, and E. Fichtelius developed the general theoretical conception on this topic. However, despite some developments, infotainment was not the subject

of integrated scientific research, but only some aspects. As television increasingly intensifies performance and offers viewers products where entertainment is increasingly dominated by information and journalism, it was decided to explore infotainment as a new format for information presentation, its features of television programs, and to identify the advantages and disadvantages of using it.

### **The purpose of the article**

The purpose of the study is to consider TV programs that use infotainment; to identify the advantages and disadvantages of this genre; to analyse the use of infotainment and games in the process of creating television programs; to find out the historical conditions that caused the emergence of a new format; to analyse how the changes affected not only the principle of selection of information, but also the method of its presentation; to determine, why editorial teams began to use all methods to create non-standard informational materials, to connect inconsistent things and phenomena, to represent information programs.

### **Presentation of the main material**

The introduction of infotainment is based on the historical conditions of TV development, social and political practices, socio-economic and political changes in the state, the unceasing growth of competition and the increased influence of corporate and economic interests. The rapid progress of the latest technologies, the transformation of the main communicative changes led to an increase in media products entertainment and the emergence of new genre formations. Modern television began to intensify performance and offer viewers products where entertainment is increasingly dominated by information and journalism, and the search for topics has been removed from the category of priority media strategies in the so-called category of human curiosity, the reflection of events, and the phenomena of social processes.

At the same time, the problem of improving the tools for influencing social consciousness through television has blown up recently. Competition between TV channels and the struggle for ratings encouraged TV companies to come up with something new, non-traditional. There were interesting, non-classic, programs, creative techniques of shooting and montage, television technologies came to a qualitatively new stage of development. Using the long-standing principle of “bread and games”, at first a variety of entertainment shows appeared on foreign channels, and later on Ukrainian TV channels. Subsequently, the so-called entertaining format took over also informational programs, in particular news releases. The non-stop growth of competition, coupled with the increased influence of corporate economic interests, which led to the search for themes of the category of priority strategies for the media in the so-called category of human curiosity and the illusion of sensational facts, led to the emergence of a new genre of “infotainment” (a portmanteau of information and entertainment) in the United States in the 1980s. It was a new kind of information programs, where the news was presented in the most fun form, which helped to present an objective picture of reality via entertainment, added the brightness and performance to programs. There was an interpenetration (diffusion, hybridization, transformation) of genres, types and forms of television production.

The genre of infotainment has become a standard of novelty and purposefulness, has gained ferocious popularity on television and markedly distinguished from other well-known information television genres. By the time, infotainment was used in numerous entertainment programs about the stars, where the information about the lives of celebrities was presented to the viewer in a simple way. Such entertaining, easy to perceive, show began to exceed the ratings of traditional programs, lowered the ratings of information releases. Therefore, news editors began to emulate this genre, to feed news within the infotainment easily, dynamically, without overloading the brain of the viewer with mental effort.

The desire of viewers to observe the performance on the screen and enjoy the TV product, and not just to perceive dry information, has forced media professionals to look for new tools and techniques for attracting the audience. “Reorganization of speech, along with many fundamental changes in mass media, highlighted the important characteristic of a new audience – entertainment-oriented. This tendency was especially noticeable on television” (Smirnov, 2002). Faced with the problem of attracting the audience to their product, TV companies began to use various tricks, use new methods and techniques for providing information, and the main criterion of production programs was human curiosity. Therefore, they began to use actively the interpretation – “simple and interesting, it appeals to the ready-made formulas that are in the minds of the audience. The wording that lies on the surface, well-known judgments, folk wisdom, stamps from songs and cinema often take up the main resistance of the text, and the reporter’s speech is oversupplied with quotations and quotes. The rich visuals is

a harmonious combination of notes with a set of pictures filled with action, makes the plot more meaningful and interesting” (Bespamyatnova, 2005, p. 33).

Another researcher S. Smetanin believes that “today, in the journalistic text, there is a shift in emphasis on what is being said about how this is being said” (Smetanina, 2002, p. 382), because the non-standard form of information presentation makes it easier to keep an event in memory. Therefore, news producers intensify their efforts changing the concept of the main channel program, facilitating the format and style of the information presentation. Increasingly, information programs have a taste for infotainment – entertainment information, presentation of news in the form of entertainment programs or with a touch of entertainment (Zorkov, 2005). Infotainment in the professional hands of TV companies has become an incredible tool for creating a performance; it gave programs that represent events of the day or week, bright colours. The content of the picture during the interview is neither informative nor reportage. The sports hero presence, cropped on one side by a waist-high plan on the background of treadmills and football fields, is unacceptable for infotainment, since it is too stamped, characterized by purely informational genres (usually such pictures appear in reports about sports competitions). A similar interview with the same hero, recorded, for example, sitting on the grandstand, in a more natural pose, is more appropriate for infotainment (Symonina). The rich visuals is a harmonious combination of voiceover with a set of pictures filled with action, makes the plotting more meaningful.

First, the richness of visuals depends on the shooting location. At the same time, the classical standards of the picture combination (shift of close-up, medium, and wide shots) are not broken. That is why the classic standards of the shots combination are called classic not to be broken, because it is a cornerstone. Often fragments of interviews are designed with the appropriate video. This method applies only in two cases. In the first case, when the interviewee says that there are high-profile shots that clearly confirm his words, or when there are so-called “dropouts”, when the interviewee needs to be “covered” with another video (Symonina). The so-called reconstruction promote the creation of associative visuals – the event restoration that took place in the past, in real time and place. Often, the reconstruction of events resorted to plots of criminal news (note that L. Downey and R. Kaiser attributed to the priority topics of infotainment both stories about the celebrities and criminal stories) (Downey and Kaiser, 2013, p. 3). Reconstructions give an opportunity to show events from heroes’ past. For example, the story of the hero about how he met his wife on the Andriyivsky Uzviz in Kyiv can be illustrated by “reconstruction of events”. This can replace the lack of archival video or static photos. It is the similarity of the characteristics, methods and ways of creating plots in the genre of “infotainment” to the characteristic features of creating a portrait essay, gives the right to consider the latest genre in the course, which refers to classical feature journalistic broadcast. After all, one of the functions of feature journalism is the disclosure of a typical, common through an individual, separate. By reaching the completeness of the generalization, revealing characteristic, feature journalism uses a figurative reflection of reality, and this image is created from an unknowing, factual material (Kuznetsov, Zvyk and Yurovsky, 2002, 304 pp.)

As Professor G. Pocheptsov noticed precisely, “TV lives on the sale of living souls, turning them into dead ones. The top manager comes to the advertiser and says: I need women, 40-60 years old, housewives. And they answer: they are on such a show every day on weekdays at 17:00. You are welcome” (Kutievov, 2006). The tendency of information presentation in the genre of infotainment has also gained enormous popularity in television entertainment programs and realtime shows. The nature of these shows is emotional, not rational. Their task is to warm up the viewers’ emotions, to cause laughter, admiration, joy, to entertain with various jokes, action scenes, to become the witnesses of incredible adventures, events – that previously was the privilege of cinema, theatre, literature, but as an artistic design. Therefore, powerful advertising companies are being run to focus the audience on these television programs, and producers, scriptwriters and directors give even more exposure, scandalous clashes, erotization of privacy to cameras. Speaking about the pursuit of entertainment, it should be noted that there is a problem of moral and cultural degradation. People, who are ready at any cost to get on the TV, show a non-standard behaviour in the picture, resorting to various nonsense, losing human dignity. It is especially important between amusement and medias not to lose understanding of communication between culture and media. If we consider not just news infotainment on other channels, we can find Ukrainian analogies of western and Russian shows. True, often foreign franchises are tabloid and turn into primitive episodes with pseudo-educational value. Therefore, the programs that should be opened for discussion with taboo themes simply turn them into a scandal. Consequently, the question arises: is the format of infotainment good? On the other hand, long-trodden paths of documentary programs and tourist reviews often promote their own content. The first is, in fact, a classical example of infotainment: the urgent issues are presented through an interesting form for the audience; however, given the dependence of television on a narrow circle of owners,

there is always a question of the objectivity of such programs. Again, the educational function of journalism is very doubtful, is inferior to if not the propaganda, but the correction of public opinion (Kostruba).

Travel blogs or travel programs are also a classic example of infotainment, but in this case specifically in an international aspect. The lack of a political component and relative popularity among the audience raise the main issue – the quality of the content. Only local giants (with the help of a financial component) can handle this task. Media is used actively and purposefully by people for two reasons – for the sake of the need for information and entertainment needs, with a separate motivation to receive education. These two needs have been already intertwined with each other that they even show mutual claims. When a person feels the need for information, as expected, it will be presented in interesting and attractive way. It is still good, but not so true, reversal procedure when people are entertaining, they want to get information and facts, information, regardless of the presentation – through a sketch of politics or a parody of an important social event: nevertheless, such information contains a share social or personal truth (Kostruba, 2019). It is clear that the hybrid genre of infotainment lives on its own code, that is, it is trended, first, to intrigue, scare or make laugh the viewer. In this genre, the main thing is not to give the consumer a hold on, and the question of how this method is being made goes into the background. However, in the word infotainment, the first part origins from information. Therefore, it would be desirable, launching a television project, to think that this part is combined with entertainment harmoniously. Then, if it does not make the viewer think, he will be provided with useful information. Because of the mass spread of infotainment on national TV channels and even the oversupplied with it, yet this new format of information releases has remained undeveloped. There are many reasons for it, and one of them is the lack of qualified journalists who are capable of thinking non-standard, or yet unreadiness to manifest themselves in the specified direction. Despite criticism of this news format, it is worth to give proper respect to infotainment. Indeed, its development should make the Ukrainian TV interesting.

The scientific novelty of the article is to study the technologies of creating the TV performance and the features of infotainment as signs of modern media and the new format of information, as well as in the analysis of the use of the phenomenon of infotainment in modern television programs. It considers its advantages and disadvantages, systematized practical knowledge on the basis of a scientific approach.

### **Conclusion**

On post-Soviet TV, under the influence of market relations, the struggle for ratings and the crisis of ideas led the leaders of traditional programs to change the format of television broadcasts. The changes affected, firstly, the principle of selection of information – the share of “official” has decreased, the number of reports on social and cultural issues has increased. Secondly, the ways of information presentation have changed: in the reports and plots, the “extraction” of not only facts, but also unfeatured, but interesting details to the mass viewers of the highlighted event. The editorial teams began to use all the methods for creating information materials, to combine inconsistent things and phenomena, which allowed informing recipients in a non-intrusive form, re-present information programs, and create new television projects. The rapid progress of the latest technologies, the transformation of the main communicative changes led to an increase in media products entertainment. Television increasingly intensifies performance practice and offers to viewers products where entertainment is increasingly dominated by information and journalism, used as a means of the audience’s mindset formation.

Despite the critics of this format, it is worth to give proper respect to infotainment, because its development should make the Ukrainian and especially regional television much more interesting and creative. The results obtained from the research can be used to create a competitive television product, in the television channels planning and the creation of individual programs, as well as within the educational process; the results of the study may be of interest to those who are engaged in the study of modern entertainment television.

### **References**

- Bespamjatnova, G.N. (2005). *Informacionnye proekty Leonida Parfenova na NTV* [Information projects by Leonid Parfenov at NTV]. *Akcenty*, no. 1/2, pp 33.
- Downey, L. and Kaiser, R. (2013). *News about news. Pravo obshchestva znat*, [online] Available at: <[http://www.imw.org.il/russian/article.phpid 312](http://www.imw.org.il/russian/article.phpid%20312)> [Accessed: 3 March 2019].

- Kostruba, O. *Problemy i mozhyvosti ukrainskoho infoteinmentu* [Challenges and opportunities of the Ukrainian infotainment], [online] Available at: <[http://ua.ejoonline.eu/2466/сфери\\_висвітлення/проблеми-і-можливості-українського-інфотейнменту](http://ua.ejoonline.eu/2466/сфери_висвітлення/проблеми-і-можливості-українського-інфотейнменту)> [Accessed: 10 March 2019].
- Kutepov, B. (2013). *Sohodni ukrainske telebachennia – tse «rozvazhalivka», «skandalnist»...* [Today Ukrainian TV is leisure and skandaluosness]. *Detektor media*, [online] Available at: <<https://detector.media/withoutsection/article/78007/2013-01-08-bogdan-kutepov-sogodni-ukrainske-telebachennya-tse-rozvazhalivka-skandalnist-siski-i-piski/>> [Accessed: 10 March 2019].
- Kuznetsov, G.V., Tcvik, V.L. and Iurovskii, A.Ia., eds. (2002). *Televizionnaia zhurnalistika* [TV journalism]. Moscow: MGU Publishing.
- Smetanina, S.I. (2002). *Media-tekst v sisteme kultury: Dinamicheskie protsessy v iazyke i stile zhurnalistiki kontca XX veka* [Media-text in system of culture: dynamic processes in language and style of journalistic at the end of the XX century]. Moscow: Izdatelstvo Mikhailova V.A.
- Smirnov, V.V. (2002). *Formy veshchaniia: funktsii, tipologii, struktura radioprogramm* [Forms of the broadcasting: functions, typology, structure of the radio program]. Moscow: Aspekt Press.
- Symonina, N. (2006). *Novitni zhanry ukrainskoi telezhurnalistyky: rozvytok infoteinmentu* [Newest genres of Ukrainian TV journalism: development of infotainment], [online] Available at: <<http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2101>> [Accessed: 3 March 2019].
- Zorkov, N.N. (2005). *Infotainment on Russian television. RELGA*, no. 19(121), [online] Available at: <<http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=735&level1=main&level2=articles>> [Accessed: 10 March 2019].

### Список використаних джерел

1. Беспмятнова Г. Н. Информационные проекты Леонида Парфенова на НТВ. *Акценты*. 2005. № 1/2. С. 33.
2. Дауни Л., Кайзер Р. Новости о новостях. *Право общества знать*. 2013. С. 312.
3. Зорков Н. Н. Инфотейнмент на российском телевидении. *RELGA*. 2005. № 19(121). URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=735&level1=main&level2=articles> (дата звернення: 10.03.2019).
4. Коструба О. *Проблеми і можливості українського інфотейнменту*. URL: [http://ua.ejoonline.eu/2466/сфери-висвітлення/проблеми\\_і\\_можливості\\_українського\\_інфотейнменту](http://ua.ejoonline.eu/2466/сфери-висвітлення/проблеми_і_можливості_українського_інфотейнменту) (дата звернення: 10.03.2019).
5. Кутєпов Б. (2013). *Сьогодні українське телебачення – це «розважалівка», «скандальність»...* *Детектор медіа*. URL: <https://detector.media/withoutsection/article/78007/2013-01-08-bogdan-kutepov-sogodni-ukrainske-telebachennya-tse-rozvazhalivka-skandalnist-siski-i-piski/> (дата звернення: 10.03. 2019).
6. Симоніна Н. *Новітні жанри української тележурналістики: розвиток інфотейнменту*. URL: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2101> (дата звернення: 3.03.2019).
7. Сметаніна С. І. *Медіа-текст в системі культури: динамічні процеси в мові і стилі журналістики кінця ХХ в.* Санкт-Петербург: Изд-во Михайлова В. А., 2002. 382 с.
8. Смирнов В. В. *Формы вещания: функции, типология, структура радиопрограмм*. Москва : Аспект Пресс, 2002. 203 с.
9. *Телевизионная журналистика* / редкол.: Кузнецов Г. В., Цвик В. Л., Юровский А. Я. Москва : Изд-во МГУ: Высшая школа, 2002. 304 с.

*The article was received in editors office: 26.03.2019*

## ІНФОТЕЙНМЕНТ – ЖАНР НА МЕЖІ ІНФОРМАЦІЇ ТА РОЗВАГИ

Чорна Кристина Василівна  
Викладач, Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна

Мета дослідження – розглянути телевізійні програми, у яких використовується інфотейнмент; виявити переваги та недоліки цього жанру; проаналізувати використання інфотейнменту та гри в процесі створення телевізійних програм; з'ясувати історичні умови, що спричинили виникнення нового формату; проаналізувати, як зміни торкнулися не тільки принципу відбору інформації, а й способу її подавання. Методологія дослідження

полягає в застосуванні аналітичного, історичного та компаративного методів. Одним з головних методів, який допомагає дослідити феномен інфотейнменту та його особливості, є аналітичний. Компаративний метод дає змогу розглянути проблематику виникнення нового жанру в аспекті порівняння, відстежити сучасні телевізійні програми, виявити його переваги та недоліки. З'ясуванню історичних аспектів розвитку телебачення, що спричинили виникнення нового формату, сприяє історичний метод. Наукова новизна роботи полягає в дослідженні технологій створення екранного видовища та особливостей інфотейнменту як ознаки сучасних медіа і нового формату подавання інформації, а також у проведенні аналізу використання явища інфотейнмент у сучасних телевізійних програмах. Розглянуто його недоліки й переваги, систематизовано практичні знання на основі наукового підходу. Висновки. Розглянуто телевізійні програми сучасного телебачення, у яких використовується інфотейнмент, досліджено особливості його реалізації, проаналізовано використання прийомів розваги та гри в процесі створення телевізійних програм. Виявлено основні тенденції використання інфотейнменту, переваги та недоліки цього жанру, з'ясовано історичні умови, що спричинили виникнення нового формату.

*Ключові слова:* інфотейнмент; телевізійний жанр; телевізійні програми.

### **ИНФОТЕЙНМЕНТ – ЖАНР НА ГРАНИ ИНФОРМАЦИИ И РАЗВЛЕЧЕНИЯ**

Черная Кристина Васильевна

*Преподаватель, Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина*

Цель исследования – рассмотреть современные телевизионные программы, в которых используется инфотейнмент; выявить преимущества и недостатки этого жанра; проанализировать использования инфотейнмента и игры в процессе создания телевизионных программ; выяснить исторические условия, которые повлекли возникновение нового формата; проанализировать, как изменения коснулись не только принципа отбора информации, а и способа ее подачи. Методология исследования заключается в применении аналитического, исторического, и компаративного методов. Одним из главных методов, который помогает исследовать феномен инфотейнмента и его особенности, является аналитический. Компаративный метод позволяет рассмотреть проблематику возникновения нового жанра в аспекте сравнения, отследить современные телевизионные программы, выявить его преимущества и недостатки. Выяснению исторических аспектов развития телевидения, что повлекли возникновение нового формата, способствует исторический метод. Научная новизна работы заключается в проведении исследований технологий создания экранного зрелища и особенностей инфотейнмента как качества современных медиа и нового формата подачи информации, а также в анализе использования явления инфотейнмента в современных телевизионных программах. Рассмотрены его недостатки и преимущества, систематизированы практические знания на основе научного подхода. Выводы. Рассмотрены телевизионные программы современного телевидения, в которых используется инфотейнмент, исследованы особенности его реализации, проанализировано использование приемов развлечения и игры в процессе создания телевизионных программ. Выведены основные тенденции использования инфотейнмента, преимущества и недостатки этого жанра, выяснены исторические условия, которые повлекли возникновение нового формата.

*Ключевые слова:* инфотейнмент; телевизионный жанр; телевизионные программы.



DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172673

УДК 791.63:534.86]:681.84.085(73)

**СТУДІЯ ЗВУКОЗАПИСУ  
«SKYWALKER SOUND»  
ЯК РОЗРОБНИК  
ЗВУКОВОГО  
ДИЗАЙНУ**

Чупринський Олександр Сергійович  
*Аспірант,*  
*ORCID: 0000-0002-9650-5569,*  
*e-mail: chupa.music.production@gmail.com,*  
*Київський національний університет*  
*культури і мистецтв,*  
*вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

У статті досліджується діяльність американської студії «SKYWALKER SOUND» як розробника звукового дизайну в сфері кінематографу.

Моделювання звукової атмосфери, розробка стилю звучання та створення саунд ефектів для аудіовізуального твору. Звуковий дизайн – це створення спеціальних звукових ефектів, аналогів яких в природі не існує.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше виявлено основні принципи та критерії поняття звукового дизайну на прикладі студії звукозапису «SKYWALKER SOUND». Методологія дослідження складає сукупність базових принципів: об'єктивності, історизму, системності, багатофакторності, комплексності, а для досягнення мети – використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, логіко-аналітичний. Висновки. Поняття «звуковий дизайн» необхідно вводити в науковий обіг вітчизняного музикознавства – присвячувати цьому феномену наукові дослідження, проводити відповідні конференції. Сьогодні варто приділяти більше уваги явищу звукового дизайну в межах музичної науки та музичної освіти.

*Ключові слова:* звук; звуковий дизайн; студія звукозапису; звукозапис; «Skywalker Sound».

## Вступ

Кіноіндустрія як синтез культури, мистецтва та промисловості завжди вдосконалюється задля створення нових вражень та впливу ними на глядача. У результаті виникають нові підходи до звукового вирішення фільмів. Завдяки науково-технічному прогресу сучасна апаратура та обробка звуку має функції не тільки високоякісного запису та відтворення, а й точного моделювання звуку, створення нових звукових ефектів за допомогою обробки та синтезу. Створення саме технічних (штучних) звукових спецефектів займається звуковий дизайнер. Саунд-дизайн (від англ. Sound Design – дизайн звуку) – це моделювання звукової атмосфери, розробка стилю звучання та створення саунд ефектів для аудіовізуального твору. Звуковий дизайн – це створення спеціальних звукових ефектів, аналогів яким в природі не існує. Тому фільми, насичені звуковими ефектами, зумовили появу професії – дизайнер звуку.

Поняття «звуковий дизайн» (або «саунд-дизайн») має досить широкий спектр значень. Це зумовлено різними видами діяльності, таким як аранжування, звукорежисура та зведення музики, звукове оформлення відеопродукції, мультимедійних продуктів, електронне синтезування звуків і шумів, створення продакшн-бібліотек для радіо і телебачення.

Актуальність розвідки полягає у виявленні основних принципів та критеріїв поняття звукового дизайну на прикладі студії звукозапису «SKYWALKER SOUND» як розробника звукового дизайну в сфері кінематографу.

Питанням розробки звукових спецефектів присвячені дослідження Воскресенської І. Н., яка розглядає синтез звукового образу та як у звуковому вирішенні реалізується авторський задум. Антона Денікіна у розвідці «Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа» висвітлює аспект створення окремого виду – спеціальних звукових ефектів для різних видів екранної продукції. Також у статті «Аудиотехнологии в профессии дизайнер звука» Антон Денікін описує технології в роботі саунд-дизайнерів. Олена Іванова у дипломній роботі «Музыкальное звукооператорское мастерство» досліджує шум як елемент звукової конструкції фільму.

### Мета статті

Мета статті – дослідити американську студію Skywalker Sound як розробника звукового дизайну в сфері кінематографу.

У дослідженні використано принципи об'єктивності, системності, багатофакторності, комплексності, а для досягнення мети методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, логіко-аналітичний.

### Виклад матеріалу дослідження

Skywalker Sound спеціалізується на звуковому дизайні, змішуванні та аудіовідтворі на різних носіях. Від звуків, що утворені в просторі реального життя, органічних звуків до розробки нових технологій у звуковій презентації, Skywalker Sound залишається однією з найінноваційних можливостей у світі – вона прагне досліджувати, створювати та замислюватися над невідомими прогалинами в цій царині кіномистецтва. Скайуокер Саунд розпочав свою роботу в 1975 р., коли Джордж Лукас запросив до співпраці Бена Бертта. Вони шукали такого «режисера звуку», хто міг би увявити собі та впровадити творчий саундтрек, щоб відповідати революційним графічним зображенням, які вони планували для малобюджетної пригоди «Зоряні війни».

Незабаром компанія Sprocket Systems стала спільним пробілом з Industrial Light & Magic в Сан- Рафаелі, а потім перейшла до нещодавно завершеного ранчо Skywalker в 1987 р. Звук і розповідь гармонійно поєднуються, створюючи атмосферу та середовище, яке немало б такого ефекту, якби ці дві складові використовувалися один від одного окремо.

Skywalker Sound пропонує повний набір пост-звукових послуг. Шість етапів змішування, три етапи Фолей, а також численні звукорежисерні й редакційні апартаменти, що складаються з творчої команди (150 людей). Soundwave Skywalker також має сцену Scoring, яка може легко розмістити симфонічний оркестр, але є досить гнучкою, щоб забезпечити окреме середовище запису для сольного виконавця. Skywalker Sound має унікальну бібліотеку з майже шести терабайт оригінального аудіо.

Також доступні польові записи, які дають кінематографам можливість точно та переконливо розповідати свою історію. Skywalker Sound продовжує надавати кінематографістам та оповідачам якомога більше інструментів і форматів. Протягом більше двох десятиліть вони співпрацювали для розробки нових театральних та аудіоформатів, орієнтованих на місце проведення. Skywalker Sound також знаходиться на передньому краї звукового дизайну та поєднує в собі віртуальну й розширену реальність. Скануючий звук може змінювати існуючий театральний вміст або створювати оригінальний досвід, що допомагає оптимізувати роботу користувачів із цими форматами (Деникин, 2019).

«Зоряні війни» є одним з найцікавіших фільмів за останні роки. Потреба у фігурках і іграх, присвячених «Зоряним війнам», призвела до продажу іграшок. І різкий попит на пресетні квитки, які стали доступними раніше, спричинило катастрофу таких веб-сайтів, як Fandango. Природньо, що зацікавленість у творчості фільмів – від відтворення нових персонажів до виробництва в Pinewood Studios Англії до спеціальних ефектів від власного відділу Industrial Light & Magic Lucasfilm – викликала інтерес. Але одним з найменш відомих елементів цієї величезної, багаторічної продукції є «звуковий дизайн», який відбувся в Skywalker Sound, що належить Діснею (DIS, + 0.72%), групі, відповідальному за створення звукових ефектів в The Awakens – і багато інших фільмів. «Ми – звукова гілка Lucasfilm, ми робимо все постпродажне звучання», – каже Джош Лоден, голова дивізії (Кинус, 2011). Саме в цьому оточенні звучать «дизайнери» і виробники створюють пульсуючий гул світлового меча та багатьох інших звукових ефектів.

Цей процес є суміш реальних, органічних ефектів (дизайнерів звукозаписів, які обробляють пісок, горщики і сковорідки та багато інших матеріалів для створення шуму) та високотехнологічного змішування звуку. Команди починають працювати над такими проектами, як The Awakens і The Jurassic World якнайшвидше, у процесі відеозйомки – це було зроблено на належному рівні, починаючи з 1977 року в «Зоряних війнах», джерелах Skywalker Sound.

Прогресивною студією, яка займається розробкою звукового дизайну, є «Skywalker Sound». Створив її кінорежисер Джордж Лукас, але виникла вона не одразу. У 1971 р. Джорджем Лукасом була заснована маленька незалежна кіностудія «LucasFilm». Уже через два роки був готовий перший фільм, який мав великий успіх.

Це кінострічка «Американські графіті», дебют компанії на світовому кіноринку, стає бестселером в США і номінується відразу на п'ять нагород американської Академії кіномистецтва. Наступний

рік Джордж повністю приділяє розробці сценарію для «Зоряних війн». Не забуває Лукас і про дизайн картини. Він розуміє усі масштаби технічних і дизайнерських робіт і тому збирає нову команду фахівців для створення візуальних ефектів у картині в рамках компанії «Industrial Light&Magic». Згодом утворюється компанія «Skywalker Sound» для роботи над звуковими ефектами (Деникин, 2019, 41). Офіційна прем'єра першої частини «Зоряних Війн» мала значний успіх. Фільм здобув шість «Оскарів» та світову популярність. У 1978 та 1982 рр. цей успіх повторюється у другій і третій частинах кіноепопеї. У всьому світі створюються фан-клуби «Зоряних війн», найвідоміші газети і телеканали приділяють значну увагу цьому кінофільму. До того ж не можна забувати і про шалені прибутки від прокату «Зоряних Війн», видання їх літературного варіанту, реалізації різних речей з символікою кіноепопеї. Трійка компаній групи Джорджа Лукаса: «LucasFilm», «Industrial Light&Magic» і «Skywalker Sound» (дві останні згодом зливаються в одну), – міцно займає свою нішу в кіноіндустрії, будучи не тільки джерелом нових якісних, популярних і досконалих за технікою виконання, але і кузнею кадрів світу кінофантастики й пригод. Кількість «Оскарів», зароблених її співробітниками, перевищує півсотні, не беручи до уваги інших не менш важливих телевізійних і галузевих нагород, отриманих нею протягом свого існування.

Студія «Skywalker Sound» спочатку називалася «Sprocket Systems», але після триумфу «Зоряних війн» Лукас дав своїй студії звукозапису гучне ім'я «Скайвокер». Компанія стала відомою завдяки нетрадиційним підходам до озвучення фільмів і вмінням створювати унікальні акустичні ефекти за допомогою «органічних» семплів. Наприклад, звуки бластерів – звук натягнутого до межі тросу, дихання Дарта Вейдера – мікрофон в масці аквалангіста, рев Чубакки – об'єднані голоси собак, ведмедів, левів, тигрів і тюленів. Члени команди «Skywalker Sound» отримали понад десять «Оскарів» у сфері звукорежисури. У 1983 р. Томлісон Холман розробив для «Lucasfilm» стандарт «ТНХ». У результаті цього глядачі побачили «Зоряні війни» з максимальною якістю звуку. «ТНХ» – не формат запису, а саме стандарт відтворення, своєрідний «знак якості» аудіо систем (Деникин, 2019, с. 154).

Після завершення роботи обладнання студії звукозапису «Skywalker Sound» і кінотеатру «Stag Theatre» стали еталоном, а компанія «Lucasfilm» почала отримувати запити від власників комерційних кінотеатрів і керівників голлівудських кіностудій на впровадження виробничих стандартів компанії «Skywalker Ranch» і в їх кінозалах і застарілих студіях звукозапису. Усвідомлюючи як це може змінити сприйняття глядачами художніх фільмів, Лукас і створена ним команда «ТНХ» розробили програму сертифікації для використання за межами студії «Skywalker Ranch». Це призвело до народження технології «ТНХ», яка стала доступна глядачам для випуску в 1983 р. наступного фільму Лукаса «Зоряні війни епізод VI: Повернення джедая». Процес тестування «ТНХ», зазвичай, починається на первинному етапі виробництва. Інженери відправляють зразки продукції у випробувальну лабораторію «ТНХ» в Північній Каліфорнії, де команда технічних експертів ретельно аналізує кожен з них і пише звіти згідно своїх висновків. Вони охоплюють сотні даних і практично кожен аспект функціонування виробу. Згодом висновки надсилаються виробникові з рекомендаціями щодо усунення проблем, які можуть перешкодити сертифікації. У багатьох випадках «ТНХ» вимагає від виробника внесення змін у конструкцію чи програмне забезпечення, а також інтеграції функцій відтворення «ТНХ» для підвищення робочих характеристик і відповідності вимогам специфікацій «ТНХ». До продукції можуть вноситися зміни, поновлення і необхідні регулювання, після чого виробник повертає її для остаточної оцінки (Holzman, 2000).

Завдяки проведеним «ТНХ» тестування, споживач отримує гарантію, що придбана ним акустична система відповідає найвищим стандартам якості і сумісності без додаткових доробок. «ТНХ» має декілька категорій сертифікації в залежності від розміру приміщення, в якому буде встановлено обладнання. Це гарантує, що система домашнього кінотеатру «ТНХ» буде відтворювати звуковий контент голосно, чітко та без відчутних спотворень у приміщеннях конкретних розмірів та на конкретних відстанях від екрану. Також сертифікація підтверджує правильність роботи сабвуферів, тому навіть найвибагливіші звукові ефекти кінофільму будуть почуті й відчуті з максимальною ясністю. З усіх стандартів сертифікації «ТНХ» – «Ultra2» є найбільш вимогливим стандартом.

У 2012 р. «Disney», світовий лідер з виробництва високоякісного сімейного розважального контенту укладає угоду для придбання компанії «Lucasfilm Ltd», в результаті якої «Disney» отримає права на франшизу «Зоряні війни». Ця угода продовжує політику компанії в сфері створення й просування найкращого у всьому світі розважального контенту, застосування інноваційних технологій та міжнародного розвитку з метою збільшення в довгостроковій перспективі біржової вартості акцій компанії.

«Lucasfilm» стане цінним додатком у портфоліо «The Walt Disney Company», до якого належать всесвітньо відомі бренди «Disney», «ESPN», «Pixar», «Marvel» та «ABC». Disney планувало випуск

у кінотеатральний прокат фільму «Зоряні війни: Епізод 7» в 2015 р. За умовами угоди, підписаної сторонами, і відповідно вартості акцій «Disney» на момент закриття торгів 26 жовтня 2012 р., сума угоди склала 4,05 мільярда доларів США. Приблизно половина цієї суми підлягає оплаті готівкою, для закриття угоди передбачається здійснити випуск близько 40 мільйонів додаткових акцій компанії. Остаточна вартість угоди буде залежати від результатів стандартного корегування балансового звіту на момент закриття угоди.

«Lucasfilm» є відображенням пристрасті, незвичайного творчого бачення і таланту її засновника Джорджа Лукаса, – говорить Роберт Айгер, голова ради директорів і генеральний директор «The Walt Disney Company». Ця угода об'єднує спадщину «Lucasfilm», зокрема – одну з кращих сімейних франшиз всіх часів «Зоряні війни», з унікальним творчим підходом компанії «Disney» до ведення та розвитку бізнесу на різних платформах і ринках, з максимальним прибутком та забезпеченням довгострокового приросту». «Протягом останніх 35 років я із задоволенням спостерігаю як історія, яка описана в «Зоряних війнах», передається з покоління в покоління, – говорить Джордж Лукас, засновник і голова ради директорів «Lucasfilm», – прийшов час передати «Зоряні війни» новому поколінню кінематографістів». Я завжди вірив у те, що ця франшиза переживе мене, але мені хотілося забезпечити її майбутній розвиток ще за життя. Я впевнений, що «Lucasfilm» під керівництвом Кетлін Кеннеді разом з «Disney» зможе продовжити успіх франшизи «Зоряні війни» на багато років вперед і познайомити ще не одне покоління глядачів з цією приголомшливою історією. Досвід і глобальний розмах «Disney» подарують «Lucasfilm» можливість досягти нових висот в кіно, на телебаченні, на мультимедійних платформах, а також зміцнити позиції в парках розваг і на ринку споживчих товарів» (McCarthy, 2013). Згідно з умовами операції, компанія «Disney» отримає право володіння компанією «Lucasfilm», лідера в сфері розваг, інноваційних технологій, до якого належать структурні підрозділи, які розробляють проекти в галузі виробництва ігрового кіно, анімації, споживчих товарів, візуальних ефектів і звукозапису.

Це також передбачає придбання прав на творчу спадщину «Lucasfilm», зокрема, на значно популярну і загально відому франшизу «Зоряні війни». Компанії «Disney» також перейдуть права на передові технології, які вражали глядачів протягом багатьох років. Компанія Lucasfilm, що знаходиться в Сан-Франциско, об'єднує в собі наступні підрозділи: «Lucasfilm Ltd.», «LucasArts», «Industrial Light & Magic» і «Skywalker Sound».

Передбачається, що всі працівники «Lucasfilm» збережуть свої колишні місця. Кетлін Кеннеді, яка є співголовою ради директорів «Lucasfilm», обійме посаду президента компанії, і буде перебувати у прямому підпорядкуванні глави «Walt Disney Studios» Алана Хорна. Вона виступить у ролі бренд-менеджера франшизи «Зоряні війни», працюючи безпосередньо з різними напрямками бізнесу всередині «Disney» з метою розвитку, інтеграції та збільшення прибутку від цієї визнаної в усьому світі франшизи. Кеннеді також виступить у ролі виконавчого продюсера для створення нових фільмів із серії «Зоряні війни», разом з Джорджем Лукасом. У результаті операції відбудеться об'єднання двох ведучих розважальних брендів, це лише підсилить давнє партнерство між ними, вираженому в успішному використанні елементів і сюжетів із «Зоряних воєн» в атракціонах на території розважальних парків «Disney» в Анахаймі, Орландо, Парижі, Токіо (Hicks, 2019). Завдяки винятковому таланту творчої команди, легендарні «Зоряні війни», створені «Lucasfilm», вже протягом 35 років вражають глядачів та дають їм можливість потрапити у світ з безліччю персонажів і цікавими історіями, що дозволяє франшизі набирати обертів протягом десятиліть. Сьогодні фільми з серії «Зоряні війни» принесли прибутку понад \$4 мільярди у світовому бокс-офісі. Завдяки попиту споживачів, франшиза «Зоряні війни» зробила «Lucasfilm» провідним ліцензіатом у США в 2011 р. Після придбання «Pixar» і «Marvel», придбання «Lucasfilm» стає черговим етапом багатоступінчастої стратегії розвитку «Disney» щодо примноження фінансового потенціалу персонажів і захоплюючих історій, з використанням інноваційних технологій та дистрибуції на різних платформах у всьому світі, для отримання максимального прибутку.

Розширення портфоліо глобальних брендів «Disney» за рахунок придбання «Lucasfilm» істотно підвищує здатність компанії пропонувати споживачам у всьому світі максимально різноманітний розважальний контент. Рада директорів «Disney» і «Lucasfilm» схвалили угоду, яка тепер повинна пройти перевірку регулюючих органів на дотримання закону «Зарта-Скотта-Родіно» про антитрестові удосконалення та аналогічних законодавчих актів, прийнятих за межами США. Угода також отримала схвалення єдиного власника акцій «Lucasfilm» (McCarthy, 2013, с. 44).

Студія звукозапису «Skywalker Sound» є передовою в галузі розробки звукового дизайну. Про це свідчить перелік робіт за останні роки, основними з яких є:

1. «Тор 2: Царство темряви», режисер Алан Тейлор. 2013 рік;
2. «Самотній рейнджер», режисер Гор Вербінські. 2013 рік;

3. «Нікчемний я –2», режисери Пірр Коффін, Кріс Рено. 2013 рік;
4. «Ілюзія обману», режисер Луї Летер'є. 2013 рік;
5. «Епік», режисер Кріс Уедж. 2013 рік;
6. «Світ забуття», режисер Джозеф Колінські 2013 рік;
7. «Історія іграшок: Подорож в часі», режисер Джон Лассетер. 2014 рік;
8. «Зоряні війни Повстанці: Імперія день», режисер Дейв Філон. 2014;
9. «Зоряні війни Повстанці: Із темряви», режисер Стюард Лі 2014 рік;
10. «Супер шістка», режисери Дон Холл, Кріс Уільямс. 2014 рік;
11. «Вартові галактики», режисер Джеймс Ганн. 2014 рік;
12. «Перший месник: Друга війна», режисери брати Руссо. 2014 рік;
13. «Зоряні війни: Епізод VII – пробудження сили», режисер Джей Джей Абрамс. 2015 рік;
14. «Золоте королівство», режисер Браян Перкін. 2015 рік;
15. «Пірати карибського моря V», режисер Хоакім Роннінг, Еспен Сандберг. 2017 рік;
16. «Месники: Фінал», режисери брати Руссо. 2019 рік;
17. «Король Лев», режисер Джон Фавро. 2019 рік.

### Висновки

Таким чином, сьогодні варто приділяти більше уваги явищу звукового дизайну в межах музичної науки і музичної освіти. Поняття «звуковий дизайн» необхідно вводити в науковий обіг вітчизняного музикознавства – присвячувати цьому феномену наукові дослідження, проводити відповідні конференції. Студія «Skywalker Sound», яка спочатку називалася «Sprocket Systems», але після триумфу «Зоряних війн» Лукас дав своїй студії звукозапису гучне ім'я «Скайвокер», яка дійсно є засновником звукового дизайну, адже компанія відома своїм нетрадиційним підходом до озвучення фільмів і вмінням створювати унікальні акустичні ефекти за допомогою «органічних» семплів. Члени команди «Skywalker Sound» отримали понад десять «Оскарів» в сфері звукорежисури. У майбутній науковій роботі вбачаємо розкриття нових технологій і можливостей для ефективнішого розвитку і функціонування звукового дизайну, який заслуговує на нашу увагу, оскільки це досить нова галузь у звукорежисурі.

### Список використаних джерел

1. Алдошина И. А. *Музыкальная акустика*. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 720 с.
2. Деникин А. А. *К вопросу о специфике звукового дизайна кино*. URL: <http://blog.media-musicjournal.com/?p=99> (дата обращения: 15.03.2019).
3. Кинус Ю. Г. *Джаз. Истоки и развитие*. Ростов-на-Дону: Феникс, 2011. 491 с.
4. Cancellaro J. *Exploring Sound Design for Interactive Media*. NY: Delmar Learning, 2006. 257 p.
5. Farnell A. *Designing Sound*. Cambridge: MIT Press, 2010. 688 p.
6. Hicks M. *Audio Compression Basics*. Available at: <http://www.uaudio.com/blog/audio-compression-basics/> [Accessed: 08. 02. 2019].
7. Holgman T. *5.1 Surround Sound: Up and Running*. Focal, 2000. 267 p.
8. McCarthy B. *Sound Systems: Design and Optimization: Modern Techniques and Tools for Sound System Design and Alignment*. Focal Press, 2013. 539 p.
9. Miranda E. *Computer Sound Design: Synthesis techniques and programming (Music Technology)*. Focal Press, 2002. 257 p.
10. Ric V. *The Sound Effects Bible: How to Create and Record Hollywood Style Sound Effects*. Michael Wiese Productions, 2008. 327 p.
11. Sonnenschein D. *The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Michael Wiese Productions, 2001. 245 p.

### References

- Aldoshyna, I.A. (2006). *Muzykal'naya akustika* [Musical acoustics]. St. Petersburg: Kompozitor.  
 Cancellaro, J. (2006). *Exploring Sound Design for Interactive Media*. NY : Delmar Learning.

- Denikin, A.A. (2019). *K voprosu o specifike zvukovogo dizajna kino* [On the issue of specific cinema sound design]. Available at: <<http://blog.media-musicjournal.com/?p=99>> [Accessed: 15.03.2019].
- Farnell, A. (2010). *Designing Sound*. Cambridge: MIT Press.
- Hicks, M. (2019). *Audio Compression Basics*. Available at: <<http://www.uaudio.com/blog/audio-compression-basics/>> [Accessed: 08. 02. 2019].
- Holzman, T. (2000). *5.1 Surround Sound: Up and Running*. Focal Press.
- Kinus, Yu.G. (2011). *Dzhaz. Istoki i razvitie* [Jazz. Origins and development]. Rostov-na-Donu : Feniks.
- McCarthy, B. (2013). *Sound Systems: Design and Optimization: Modern Techniques and Tools for Sound System Design and Alignment*. Focal Press.
- Miranda, E. (2002). *Computer Sound Design: Synthesis techniques and programming (Music Technology)*. Focal Press.
- Ric, V. (2008). *The Sound Effects Bible: How to Create and Record Hollywood Style Sound Effects*. Michael Wiese Productions. 327 p.
- Sonnenschein, D. (2001). *The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Michael Wiese Productions.

Стаття надійшла до редакції: 18.04.2019

**СТУДИЯ ЗВУКОЗАПИСИ  
«SKYWALKER SOUND»  
КАК РАЗРАБОТЧИК  
ЗВУКОВОГО ДИЗАЙНА**

Чупринский Александр Сергеевич  
*Аспирант,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина*

В статье исследуется деятельность американской студии «SKYWALKER SOUND» как разработчика звукового дизайна в сфере кинематографа.

Моделирование звуковой атмосферы, разработка стиля звучания и создания саунд эффектов для аудиовизуального произведения. Звуковой дизайн – это создание специальных звуковых эффектов, аналогов которых в природе не существует.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые выявлены основные принципы и критерии понятия звукового дизайна на примере студии звукозаписи «SKYWALKER SOUND». Методологию исследования составляет совокупность базовых принципов: объективности, историзма, системности, многофакторности, комплексности, а для достижения цели – использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, логико-аналитический.

Выводы. Понятие «звуковой дизайн» необходимо вводить в научный оборот отечественного музыковедения – посвящать этому феномену научные исследования, проводить соответствующие конференции. Сегодня стоит уделять больше внимания явлению звукового дизайна в пределах музыкальной науки и музыкального образования.

*Ключевые слова:* звук; звуковой дизайн; студия звукозаписи; звукозапись; «Skywalker Sound».

**“SKYWALKER SOUND”  
RECORDING STUDIO  
AS A SOUND DESIGN DEVELOPER**

Oleksandr Chuprynskyi  
*PhD student, Kyiv National University  
of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

The article examines the work of American studio “SKYWALKER SOUND” as a sound designer in cinematography.

There is a sound environment modelling, sound style creation and sound effects design for multimedia piece. Sound design is the process of creating unusual sound effects of no analogies in nature.

The scientific novelty of the research is that for the first time the main principles and criteria for a sound design term were implemented using “SKYWALKER SOUND” example. The research methodology consists of basic principles paradigm: objectivity, historicism, systemacity, multifactority, complexity; and to achieve the aim the methods of in scientific knowledge have been used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, logical-analytical approaches. Conclusions. The term of “sound design” should be introduced into the scientific discourse of domestic musicology by devoting scientific researches to this phenomenon, holding relevant conferences. Today it is worth to pay more attention to the phenomenon of sound design within the music science and music education.

*Keywords:* sound; sound design; sound recording studio; sound recording; “Skywalker Sound”.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172674

UDC 791.83:792.7"20"

**THE DEVELOPMENT OF CIRCUS  
GENRES IN VARIETY ART AT THE  
PRESENT STAGE**

Oleksandra Ilnytska

*Teaching Assistant,**ORCID: 0000-0002-0733-8165,**e-mail: ilnitskaya\_aleksandra@ukr.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia Str., Kyiv, 01133, Ukraine*

The purpose of the research is to determine the specifics of the development of circus genres in the variety art of the twenty-first century and to identify tendentious features of the integration of entertainment forms of art at the present stage. The research methods. Scientific provisions of the research are based on the totality of general scientific methods of knowledge (analytical, historiographic, historical) and art criticism approaches: a typological and evolutionary method, as well as a method of system analysis. The scientific novelty. The specifics of circus and variety art as a complex multidimensional phenomenon were considered; it was determined that the tendencies of the development of circus genres of variety art is the search for various forms and means of expressiveness to enhance the semantic and informative meaning, as well as the visual effect and entertainment of the turns. Conclusions. Typical for the world space of social art of the twenty-first century, the trends of artistic experimentation require the creation of new forms of art integration. Creative experiments of interspecific and intergenre integration, contributed to the intensification of the process of synthesizing circus and variety art as the most spectacular forms. The genesis of new aesthetics of variety art with a focus on a trick base and attraction promotes the development of circus genres in the stage space.

*Keywords:* circus and variety art; circus genres; spectacle; tricks; synthesis of arts.

**Introduction**

The circus and variety art, combining the achievements of foreign and domestic spectacular culture and focusing on the national circus traditions, was extremely developed in the late twentieth and early twenty-first century, and is now one of the most popular forms of art, as a spectacle in which bright original decisions of circus and variety turns in the conditions of the stage space are sublimated. The relevance of the study is due to the rapid development of circus and variety art at the present stage, the search for various forms and means of expressiveness, as well as the semantic and informative meaning of turns.

The circus and variety art is a multidimensional synthetic phenomenon that attracts much attention of modern researchers. The conducted historiographical analysis shows that, for the most part, domestic and foreign scientists consider its individual aspects and make an attempt to carry out a generalized analysis. For example, I. Bogdanov ("The artistic structure of the variety turn and the main methodological principles of its creation", 2005) reveals the patterns of the structural organization and typology of the variety turn, and also analyzes the process of its creation; Yu. Nikolaeva ("Circus and variety art as a socio-cultural phenomenon", 2014 and "Ways of formation and development of circus and variety clownery", 2016) explores the specifics of the synthesis of circus and variety art in historical retrospective, and also defines the characteristic differences between variety and circus clownery; T. Hrinie ("New buffoonery as a component of modern trends in the development of circus art", 2018) identifies current trends in the development of buffoonery, exploring the spectacular essence of the genre of the late XX – early XXI century.

However, the specifics of the development of circus genres of variety art at the present stage and still remains an insufficiently developed topic that requires new scientific research.

**The purpose of the article**

The purpose of the research is to determine the specifics of the development of circus genres in the variety art of the twenty-first century and to identify the tendentious features of the interspecific and intergenre integration of spectacular art forms at the present stage.

### Presentation of the main material

It should be noted that since the second half of the twentieth century, the concept of “variety art” was considered by researchers as one of the types of art, combining small forms of drama, vocal and dramatic art, music, choreography, narrator’s comments, circus and amateur forms of creativity. Defining the ease of perception, entertainment and spectacularity performance, emphasizing the festivity and diversity of genres as characteristic features of this art form, modern researchers note that this unique combination contributed to the formation of an extremely bright stage spectacle, the structural unit of which is a turn (Barinov, 2009, p. 7).

Conversely, the concept of “circus and variety art” in the scientific plane was formed only at the end of the twentieth century thanks to research in which sociocultural and artistic processes contributing to the unification of circus and variety, were analyzed and theorized in historical retrospect.

Yu. Nikolaeva notes that the circus and variety art at the present stage is one of the main forms of human cultural interaction with the world, and due to entertainment, accessibility and international nature it is one of the priorities of popular entertainment culture. The researcher, among the dominant characteristics of the present stage of development of this art form, focuses on the emergence of new genres for which the symbiosis of variety and circus is distinctive (for example, Cirque du Soleil and clown-mime-theater), that is, trick, image and symbol in a single spectacle (Nikolaeva, 2014, p. 490).

Circus or original genres of variety art are different from other genres (conversational, musical and choreographic genres) due to the presence of a trick – the main expressive instrument distinctive for any turn.

According to I. Bogdanov, the trick in circus and variety art is positioned not as an end in itself, but as the main means of creating an image and an original interpretation of reality (Bogdanov, 2005, p. 11).

The researchers also note the importance of a harmonious combination of virtuoso technique of mastering tricks with other performer’s expressive means – a word, plasticity, mimicry, singing, and dancing. Therefore, based on originality, bright personality of the artist and a complex trick, the turns of circus genres sublimating sensationalism with entertainment and spectacularity are among the most popular on the variety show (Makarov, 2004, p. 722).

Acrobatic, jongleur, equilibristic, gymnastic, athletic, musical and eccentric, illusionary and clown turns, as well as turns based on non-basic genres and circus forms, such as ventriculoquism, imitation, mnemonics, pantomime, etc., belong to circus genres of variety art. However, we note that some circus and variety-circus turns, despite the large number of common characteristics (for example, the entertainment nature of the performances, the use of interactive acting techniques, etc.), due to common origins and common functionality, have their own specifics, and, accordingly, development trends. According to researchers, in addition to various means of actor’s expressiveness, formed in accordance with the characteristics of the stage (circus arena or variety show. – *Author*), between some of the above mentioned genres there are differences inherent in the essential-semantic plane, which are reflected in their genesis.

For example, Yu. Nikolaeva, analyzing the ways of forming and developing clownery, notes that the variety and circus genres of clownery have common roots, but different ways of formation and development. The researcher places emphasis that the origins of variety clownery are ancient, traditional and professional English pantomime, and its development was significantly influenced by various theatrical directions and interludes, respectively, clown-musical eccentric, clown-mime or variety clown “lyrical and psychological, does not use language, expressing the smallest shades of feeling with facial expressions and plasticity” (Nikolaeva, 2016, p. 343). Characteristic of variety clowns when creating a turn is to build a conflict on comic tricks, which are determined by unexpected plot twists.

T. Hrinie, exploring the specifics of modern musical buffoonery, among the main features mentions: the use of the classic White and Red Clown masks and their various modifications (halftone masks) in the turns; accentuations of performers on plasticity, preambled actor reactions and cascades; attraction to group turns and means of figurative expressiveness aimed at strengthening the dramatic structure of the turn; the use of synchro-buffoonish and interactive techniques (Hrinie, 2018, p. 288).

The development of the circus genres of variety art of the twenty-first century is characterized by the increase in spectacularity of the turns. At the present stage, clown turns in the genre of animation, mime-clownery and musical eccentric are characterized by emphasis on comic tricks and associations, as well as a pronounced story line.

Particular attention is drawn to the evolutionary trends of acrobatic, gymnastic, athletic, equilibristic, jongleur, illusionary and pantomimic turns, the visual perception aspect of which is the main. Performers focus on a variety of visual expressive means, the use of many tricks and techniques, getting rid of well-established stamps, as well as developed plastic culture.



One of the main and promising trends in the development of circus genres of variety art is the creation of qualitatively new variety-circus programs and performances using modern technologies (lighting and music composition, special effects) – complex shows based on circus turns of different genres, built with a single composition, stylistics and sense-descriptive meaning.

The possibilities of searching for new spectacular forms on the verge of circus, variety and theater art are opened up by variety-circus theatrical performances, which are now at the peak of the genre's development. If at the beginning of their existence, it was distinctive for them a combination in a single program of individual elements of circus and variety art with a focus on the conversational clownery and game program, which is based on tricks, and then the appearance of the literary basis, which greatly strengthened the dramaturgy of productions and their dramatization, so far in the variety-circus theatrical performances all the main components of the three types of art are organically synthesized.

Distinctive features of the variety-circus theatrical performances are:

- literary basis for the creation of a thematically comprehensive stage action;
- through-composed plot;
- the use of eccentricity as an acting technique;
- musical accompaniment, enhancing drama and imagery;
- the attraction of artistic and decorative design in the process of expressing the general idea of performance;
- the use of innovative technical tools to enhance the audiovisual impact on the viewer;
- conventionality traditional for variety art in solving the acting areas;
- concert system (the presence of complete independent turns, which are created with the appropriate means of expressiveness, semantic and artistic certainty);
- the predominance of the turns of variety and circus, original, dancing and vocal genres;
- emphasis on trick turns;
- the widespread use of clownery elements, etc.

Note that the above-mentioned distinctive features of the variety-circus theatrical performance were formed at the end of the twentieth century (Yashkin, 1986, p. 13), and now they are evolving in accordance with leading world trends.

For example, traditional for the 2010s is the absence of a pronounced specificity of genres and boundaries of the transition from circus to variety elements; the use of modern components, hardware and computer graphics to create the appropriate stage design; staging scenes solved on the principle of circus trick imagery; productions of eccentric variety entertainments with interactive elements. However, orientation on the spectacular nature of variety and circus art as well as the active influence of musical setting on the development of the storyline of the production, its assembly structure, tempo-rhythmic features, style and manner of performance, the specific nature of the plastic elements to create an artistic image remain dominant.

We also note that significant changes have affected the specific nature of acting skills – a peculiar innovation trend is the affirmation of the synthetic character of a variety-circus performer, the professionalization of trick, plastic, choreographic, vocal skills, the development of means of figurative expressiveness, and, as a result, increased emotional impact and dynamic contact with the audience.

Among the innovative approaches to the productions of variety-circus theater performances is the use of clownery as a means of solving design and stage-setting tasks, in order to provide emotional richness and the formation of an artistic sequence of stage action. Structural compositions of clownery often become a peculiar decoration for each episode, enhancing the expressiveness and meaningful aspect of plastic monologues.

According to researchers, the trends in artistic experimentation characteristic of world art have increased the desire to create new forms of art integration (Muratov, 2005, p. 8). Of course, creative experiments on interspecific and intergenre integration influenced the synthetic processes in spectacular art forms, among which the most popular are circus and variety.

The genesis of new aesthetics of variety art with a focus on trick and attraction at the beginning of the XXI century contributed to the development of circus genres in the stage space of variety theaters. Now traditional circus and variety turns in their productions are:

- circus and variety turns adapted to the stage platform;
- circus turns, the attraction of which is staged due to the plot of a variety act;
- variety turns in which circus elements are an integral part.

The basis of circus variety turns, adapted to the stage platform, is natural circus tricks, which have additional symbolic meanings aimed at creating metaphorical images and increasing the variability of

individual interpretation by the viewer. The ideological and meaningful aspects of these turns, according to the producers' idea, are expressed by means of the disclosure of the artistic image.

A characteristic difference in circus performances, the attraction of which in the production is due to the plot of variety act, is the lack of clearly defined boundaries, the organic combination with the idea of the play and the presence of synthetic skills in the field of variety and circus art of the performing cast. Most often acrobatic, gymnastic, athletic, jongleur, equilibristic trick elements and pantomime are one of the means of revealing the nature of the character, the plot node of the stage action, and also contribute to activating the viewer and enhance interactive techniques.

Variety turns in which circus elements are an integral part (for example, the visual design of figure skating on a bicycle, singing a song with an acrobatic or an illusion turn. – *Author*), the correspondence of the musical-song material to the circus components is characteristic not only by character, but also by rhythm. Their composition involves a combination of climax moments and interaction of performers.

It is worth noting that the acting aspects of interactive communication or interaction with the audience, remain a characteristic feature of circus and variety shows.

The genre of circus animation is actively developing in modern variety art – the process of providing inanimate objects with the ability to move or create the illusion of life for objects that over the centuries (derived from folk rituals and holidays. – *Author*) has significantly modified, acquiring signs of an outstanding spectacle. Modern independent animation turns, which are often used as episodes of large variety-circus theatrical performances, in order to enhance the visual effect, emotional perception and artistic enrichment of the production, are notable for eclectic and extremely informative nature in terms of time constraints. They are built on shocking the viewer with non-standard solutions of musical setting, costumes and special effects.

The specifics of circus and variety art as a complex multidimensional phenomenon were considered; it was determined that the tendencies of the development of circus genres of variety art is the search for various forms and means of expressiveness to enhance the semantic and informative meaning, as well as the visual effect and entertainment of the turns.

### Conclusions

Typical for the world space of social art of the twenty-first century, the trends of artistic experimentation require the creation of new forms of art integration. Creative experiments of interspecific and intergenre integration, contributed to the intensification of the process of synthesizing circus and variety art as the most spectacular forms. The genesis of new aesthetics of variety art with a focus on a trick base and attraction promotes the development of circus genres in the stage space.

### References

- Barinov, V.A. (2009). *Esteticheskiye emotsii v khudozhestvenno-obraznoy strukture tsirkovogo iskusstva* [Aesthetic emotions in the artistic-shaped structure of circus art]. Abstract of Ph.D. dissertation. Moscow State University.
- Bogdanov, I.A. (2005). *Khudozhestvennaya struktura estradnogo nomera i osnovnyye metodologicheskiye printsipy yego sozdaniya* [The artistic structure of the variety turn and the main methodological principles of its creation]. Abstract of D. Sc. dissertation. St. Petersburg State Academy of Theater Arts.
- Hrinie, T.B. (2018). Nova bufonada yak skladova suchasnykh tendentsiy rozvytku tsyrkovoho mystetstva [New buffoonery as a component of modern trends in the development of circus art]. *Kultura Ukrainy*, issue 61, pp. 282–289. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.028>.
- Makarov, S.M. (2004). *Tsirkovyie zhanry* [Circus genres]. *Estrada Rossii XX vek : entsiklopediya*. Moscow : OLMA Media Grupp, pp. 722–723.
- Muratov, M. (2005). *Estrada kak fenomen massovoi kul'tury* [Estrada as a phenomenon of mass culture]. Abstract of D. Sc. dissertation. Kazan State University of Culture and Arts.
- Nikolaeva, Yu.G. (2014). Estradno-tsirkovoye iskusstvo kak sotsiokul'turnyy fenomen [Variety and circus art as a sociocultural phenomenon.] *Natsionalnaia kultura glazami molodykh, Proceedings of the 39th Final Scientific Conference of students, undergraduates, graduate students*. Minsk, March 26–27 2014. Belarusian State University of Culture and Arts, pp. 484–492.
- Nikolaeva, Yu.G. (2016). *Puti formirovaniya i razvitiya tsirkovoy i estradnoy klounady* [Ways of formation and development of circus and variety clownery] . *Kultura. Nauka. Tvorchestvo, Proceedings of the 10th International*

*Scientific and Practical Conference*. Minsk, May 12, 2016. Belarusian State University of Culture and Arts, pp. 340–345. Yashkin, V.K. (1986). *Teatral'nost' i teatralizatsiya v iskusstve sovetsoy estrady (k probleme obogashcheniya muzykal'noy estrady sredstvami teatra)* [Theatricality and theatricalization in the art of Soviet variety art (on the problem of enriching musical variety art with the means of the theater)]. Abstract of Ph.D. dissertation. All-Union Research Institute.

### Список використаних джерел

1. Баринов В. А. *Эстетические эмоции в художественно-образной структуре циркового искусства: автореф. дис. ... канд. филос. наук / Московский государственный университет*. Москва, 2009. 27 с.
2. Богданов И. А. *Художественная структура эстрадного номера и основные методологические принципы его создания: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства*. Санкт-Петербург, 2005. 37 с.
3. Гриньє Т. Б. Нова буфонада як складова сучасних тенденцій розвитку циркового мистецтва. *Культура України*. 2018. Вип. 61. С. 282–289. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.028>.
4. Макаров С. М. *Цирковые жанры. Эстрада России XX век : энциклопедия* / ред. Е. Д. Уварова. Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2004. С. 722–723.
5. Муратов М. *Эстрада как феномен массовой культуры: автореф. дис. ... д-ра филос. наук / Казанский государственный университет культуры и искусств*. Казань, 2005. 19 с.
6. Николаева Ю. Г. Эстрадно-цирковое искусство как социокультурный феномен. *Национальная культура глазами молодых : сборник материалов 39 итоговой научной конференции студентов, магистрантов, аспирантов*. Минск, 26–27 марта 2014 г. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2014. С. 484–492.
7. Николаева, Ю. Г. Пути формирования и развития цирковой и эстрадной клоунады. *Культура. Наука. Творчество : X Международная научно- практическая конференция: сборник научных статей*. Минск, 12 мая 2016 г. Минск : Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2016. Вып. 10. С. 340–345.
8. Яшкин В. К. *Театральность и театрализация в искусстве советской эстрады (к проблеме обогащения музыкальной эстрады средствами театра): автореф. дис. канд. искусствоведения / Всесоюзный научно-исследовательский институт*. Москва, 1986. 22 с.

The article was received in editors office: 22.02.2019

### РОЗВИТОК ЦИРКОВИХ ЖАНРІВ В ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Ільницька Олександра Анатоліївна  
Асистент,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна

Мета дослідження – визначити специфіку розвитку циркових жанрів в естрадному мистецтві ХХІ ст. та виявити тенденційні особливості інтегрування видовищних форм мистецтва на сучасному етапі. Методологія дослідження. Наукові положення дослідження аргументовані на рівні сукупності загальнонаукових методів пізнання (аналітичного, джерелознавчого, історичного) та мистецтвознавчих підходів: типологічний та еволюційний метод, а також метод системного аналізу. Наукова новизна. Виявлено специфіку естрадно-циркового мистецтва як складного багатоаспектного феномена; визначено, що тенденціями розвитку циркових жанрів естрадного мистецтва є пошук різноманітних форм та засобів виразності для посилення сенсорного й змістового навантаження, а також візуального ефекту та видовищності номерів. Висновки. Характерні для світового соціомистецького простору ХХІ ст. тенденції художньої експериментальності вимагають створення нових форм інтегрування мистецтв. Творчі експерименти міжвидового та міжжанрового інтегрування, посприяли активізації процесу синтезу циркового та естрадного мистецтва як найбільш видовищних форм. Генеза нової естетики естрадного мистецтва з фокусуванням на трюковій основі та атракційності сприяє розвитку циркових жанрів у сценічному просторі.

*Ключові слова:* естрадно-циркове мистецтво; циркові жанри; видовище; трюки; синтез мистецтв.

**РАЗВИТИЕ ЦИРКОВЫХ ЖАНРОВ  
В ЭСТРАДНОМ ИСКУССТВЕ  
НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

Ильницкая Александра Анатольевна  
*Ассистент,*  
*Киевский национальный университет*  
*культуры и искусств, г. Киев, Украина*

Цель исследования – определить специфику развития цирковых жанров в эстрадном искусстве XXI века и выявить тенденциозные особенности интегрирования зрелищных форм искусства на современном этапе. Методология исследования. Научные положения исследования аргументированы на уровне совокупности общенаучных методов познания (аналитического, источниковедческого, исторического) и искусствоведческих подходов: типологический и эволюционный метод, а также метод системного анализа. Научная новизна. Рассмотрена специфика эстрадно-циркового искусства как сложного многоаспектного феномена; определено, что тенденциями развития цирковых жанров эстрадного искусства является поиск различных форм и средств выразительности для усиления смысловой и содержательной нагрузки, а также визуального эффекта и зрелищности номеров. Выводы. Характерные для мирового пространства социального искусства XXI века тенденции художественной экспериментальности требуют создания новых форм интеграции искусств. Творческие эксперименты межвидового и межжанрового интегрирования, способствовали активизации процесса синтеза циркового и эстрадного искусства, как наиболее зрелищных форм. Генезис новой эстетики эстрадного искусства с фокусировкой на трюковой основе и аттракционности способствует развитию цирковых жанров в сценическом пространстве.

*Ключевые слова:* эстрадно-цирковое искусство; цирковые жанры; зрелище; трюки; синтез искусств.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172675

УДК 792.024.3(477)(091)

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ  
ГРИМУ В УКРАЇНСЬКОМУ  
ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Малярчук Катерина Геннадіївна  
*Аспірантка,*  
ORCID: 0000-0001-6993-1127,  
e-mail: [mimikriya@ukr.net](mailto:mimikriya@ukr.net),  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті – здійснити історико-культурний аналіз специфіки використання гриму в українському театральному мистецтві; виявити витоки мистецтва гриму з часів Київської Русі та особливостей його формування в українському театрі; з'ясувати вплив драматургії І. Котляревського й досвіду корифеїв українського театру, зокрема М. Кропивницького, на становлення мистецтва гриму в українському театрі. Методика дослідження ґрунтується на використанні методів аналізу й синтезу, що дали змогу виявити концептуальні засади в процесі вивчення історичної, культурологічної та мистецтвознавчої літератури, з'ясувати особливості становлення значення гриму у формуванні засад сценічної виразності. Принцип історизму сприяв комплексному вивченню феномену сценічного гриму, з'ясуванню його значення в конкретних історичних умовах. Наукова новизна. Виявлено витоки (усна народнопоетична творчість, народні ігри часів Київської Русі та ін.), особливості і тенденції формування мистецтва гриму в контексті становлення й розвитку українського театру у зв'язку із драматургією І. Котляревського та досвідом корифеїв українського театру, які актуалізували у своїй діяльності поняття «семантика гриму», спрямувавши мистецтво гриму на створення реалістичного художнього образу; з'ясовано значення гриму в українській театральній культурі. Висновки. Осмислення театального гриму пов'язане з вивченням практичного й теоретичного досвіду видатних акторів, а також з багатою творчою спадщиною українського театру загалом. Тема семантики гриму і його місця в культурологічному просторі театральної системи має привернути дослідників до її поглиблення, зокрема до розроблення нових напрямів у її розвитку. Актуальність цієї теми помітно зростає в театральному й театально-освітньому середовищі, яка базується на прагненні нового покоління художників, гримерів, акторів та режисерів повернутися до витоків українського національного театру – на новому рівні його теоретичної і практичної рефлексії.

*Ключові слова:* грим; театральний грим; театральне мистецтво; український театр; семіотика гриму.

**Вступ**

Театр у всі часи був для українського народу великою цінністю, яка мала моральне, культурне й громадське значення. «Чим світліші часи, тим буйніший розгін і розквіт національного життя, тим більше з'являється матеріалу для драматичної творчості, яка стає дзеркалом ідей та змагань» (Красильникова, 1999, с. 17). Уже на початку 80-х рр. XIX ст., скориставшись окремими тимчасовими поступками царського уряду, М. Кропивницький і М. Старицький розгорнули активну й плідну діяльність щодо створення національного музично-драматичного театру (Красильникова, 1999), приділяючи особливу увагу проблемі перевтілення і створення образів героїв, у чому одним із ключових чинників вважали грим. Український театр кінця XX – початку XXI ст., як невід'ємний складник української національної культури, є закономірним етапом у багатовіковому розвитку українського мистецтва; це етап, який засвідчує «нерозривність духовного життя народу» (Веселовська, 2010, с. 21).

Театр як форма пізнання феномену людини й суспільства викликає зацікавлення в дослідників різних галузей знань, що є наслідком синкретичності всіх елементів, котрі формують мистецтво театру. Слушними вважаємо міркування Н. Корнієнко (2000) – дослідниці наукової спадщини видатного режисера-новатора, сценічного дизайнера початку XX ст. Едварда Гордона Крейга, який вважав, що «мистецтво театру складається зі всіх цих елементів, – дії, що лежить в основі гри, зі слів, що започатковують кістяк п'єси, ліній та барв, що є серцем вистави, з ритму, що є квінтесенцією танцю» (Корнієнко, 2000, с. 25). На думку відомого театрознавця Н. Львова (1960), особливе місце

в мистецтві театру посідає грим, як «один з основних елементів організації простору сцени, що безпосередньо впливає на цілісність сценографії та її інтеграцію з тілом актора (1960, с. 33).

Формування гриму, як самостійного предмета дослідження, внаслідок реформ у театрі відбулося тільки у ХХ ст., визначивши його місце в структурі сценічного мистецтва. Тему специфіки та впливу гриму на успішність постановки в різний час досліджували такі вчені, як П. Лівшиц, Р. Раугул, Н. Львов, С. Школьников, І. Малигіна, Д. Ситков, І. Гремиславский, А. Анджан, Ю. Волчанецький, Г. Когтев, К. Градова, І. Сиромятникова, Т. Сорокіна, С. Непійвода й ін. Проте проблема розвитку мистецтва гриму в українському театрі осмислюється тільки в поодиноких працях М. Лосєва та І. Шатохіна. З огляду на брак фундаментальних праць у галузі сценічного гриму в Україні і визначається актуальність пропонованого дослідження.

### **Мета статті**

Мета статті – здійснити історико-культурний аналіз специфіки використання гриму в українському театральному мистецтві; виявити витоки мистецтва гриму з часів Київської Русі та особливостей його формування в українському театрі; з'ясувати вплив драматургії І. Котляревського («Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник») й досвіду корифеїв українського театру, зокрема М. Кропивницького, на становлення мистецтва гриму в українському театрі.

### **Виклад матеріалу дослідження**

З метою дослідження генези та особливостей використання гриму в українському театрі вважаємо за необхідне здійснити невелику історіографічну розвідку в аспекті виявлення основних віх «перевтілення» за допомогою гриму в театральному мистецтві.

Насамперед, важливо зазначити, що з давніх часів наші предки зверталися до сонця, неба й води, благали допомоги й милості, щоб задобрити природу, влаштовували обрядові ігри, хороводи. Життя і побут східнослов'янських племен, які створили найбільшу в Європі ранньофеодальну державу – Київську Русь – стали джерелом усної народнопоетичної творчості, форми якої були різноманітними – пісні, хороводи, танці та різні ігри, що народжувалися в трудових процесах.

У цей час з'являються народні ігри, під час проведення яких люди вдавалися до розмальовування облич. Перші записи народних ігор в Україні припадають на кінець ХVІІІ – початок ХІХ ст. Під час народних ігор учасники виступали в масках або просто фарбували обличчя; у разі потреби робили бороду й вуса із клоччя або кожушини (у чому ми вбачаємо перші зародки гриму). Отже, первісні форми театального гриму виникли на основі магічного розфарбування тіла й обрядової маски, безпосередньо пов'язаної з магічними та анімістичними (релігійними) уявленнями первісної людини.

Підґрунтям для розвитку майбутнього українського театру, а відтак і театального гриму, стали відомі театральні видовища «Млин», «Мельниця, Дід і Баба», «Піп і Смерть», «Коза», у яких особливості народної гри та обряду вже набувають усталеної театальної форми з конкретним сюжетом, традиційними персонажами, реквізитом та елементами декоративного оформлення. Це, по суті, не ігри, а маленькі п'єси (Лозинський та Руденко 2012). Так, наприкінці ХVІ ст. в Україні виник новий вид народного театру – вертеп.

Подальший розвиток культури українського народу в першій половині ХVІІ ст. відбувався в умовах посилення народно-визвольної боротьби (Чернецький, 1934, с. 55–56). Тому в цей період народний театр набуває широкої популярності, а вистави проводяться на ярмарковому майдані. Отже, відбувається процес виділення з народного середовища професіональних кадрів лицедіїв, які стають творцями і виконавцями народної драми.

Згодом народні лицедії об'єднуються в колективи, розвиваючи й поглиблюючи реалістичні традиції сценічного мистецтва, виробляючи певне коло фахових прийомів, винаходячи нові, впливові засоби акторської виразності (Лозинський та Руденко, 2012). Народні видовища поступово втрачають синкретичний характер. Стрімкий розвиток жвавої сценічної дії, застосування масок, гриму, сценічного одягу, примітивних звукових і шумових ефектів зумовили значну популярність цього виду мистецтва серед глядачів (Лозинський та Руденко, 2012).

У процесі еволюції, орієнтовно в другій половині ХVІІІ ст., виникає новий вид театального видовища – балаган, який відбувається в закритому приміщенні, спеціально спорудженому для

театральних вистав (Веселовська, 2010, с. 36). Саме у цьому виді театрального мистецтва – балагані – найбільш виразно простежуються зародки професіоналізації театрального мистецтва (Чернецький, 1934, с. 65–66).

У галузі сценічного мистецтва і, насамперед, мистецтва актора новий український театр позначився двома тенденціями. Перша з них ішла від мистецтва народних лицедіїв, манери виконання інтермедій, побутових сценок та від аматорських вистав. Друга тенденція ґрунтувалась на сценічних канонах класичної школи акторського виконання, джерелами якої стало мистецтво столичних акторів, які взяли для себе за взірць класичний театр Франції, гастрольні виступи іноземних труп (Вериківська, 1971, с. 16).

Із 1730 р. в Україні систематично виступають першокласні італійські, німецькі та французькі трупи, техніку гримування в яких могли простежити українські актори, зауваживши самотутні прийоми поліпшення майстерності гримування (Чернецький, 1934, с. 65–66). При тому мистецтво українських акторів ставало автентичнішим (Березкін, 1997, с. 141–149): старі канони гриму в сценічній практиці витіснялися новим гримом, що підкреслював типи людей з конкретного суспільного середовища й наближався до реалістичного. У другій половині XVIII ст. робилися спроби надати гримові суттєву характерність, індивідуальну виразність (Березкін, 1997, с. 152–159).

Поява драматургії І. Котляревського («Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник»), як і діяльність театру І. Котляревського в Полтаві, заклала міцні підвалини українського національного театру, визначивши його характерні риси та поетику. Прославлені актори української сцени М. Щепкін, К. Соленик, І. Дрейсіг високо піднесли образ позитивного героя з народу – українського селянина, а Л. Молотковська – образ української жінки. Театральні досягнення відбувалися, зокрема, і завдяки формуванню реалістичного гриму, який не окарікатурував персонажів, а підкреслював їхню самотутність засобами гриму, допомагаючи проступити типовому в зовнішньому портреті української людини (Корнієнко, 2000, с. 78).

Отже, мистецтво гриму було спрямоване передовими діячами театру на створення реалістичного художнього образу. Про це свідчить український професіональний художній театр другої половини XIX ст. Його корифеї – М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, Г. Затиркевич-Карпинська, а також велика плеяда інших майстрів сцени-реалістів, були видатними творцями художнього образу. Українські актори віддавали перевагу тільки тому гриму, який розкривав образ, робив міміку виразнішою й доносив до глядача суть людського характеру, його особливості (Красильникова, 1999, с. 35). Нерідко в пошуках яскравості та характерності актори надавали гримові деяку гротескність, зверталися до кітчю.

Так, кожен актор доволі часто вносив істотні зміни в запланований ескіз гриму, а іноді пропонував власний начерк зовнішності героя вистави, якого йому належало зображати. Фактично кожен актор більшою чи меншою мірою працював над гримом, при цьому погоджуючи свій задум із задумом режисера й художника (Красильникова, 1999, с. 45).

Ще М. Гоголь стверджував, що актору образ треба не зображати, а ставати ним. Яскравим представником українського театрального мистецтва є М. Кропивницький. Актор досягав у гримі свого персонажа портретної схожості. При цьому він уміло володів мистецтвом гримування: перуку та бороду клеїв сам (не любив готових борід, по можливості сам наклеював їх із крепе); вуса мав свої і дуже вміло підладжував їх до бороди – відповідно до характеру ролі. Кропивницькому вдало пасував будь-який грим персонажів, яких митець виконував у різних жанрах сценічного мистецтва: драмі, водевілі, опері, комедії (Красильникова, 1999, с. 47). Блискучими майстрами гримування виявили себе в українському радянському театрі П. Саксаганський, Ф. Левицький, І. Мар'яненко, Г. Юра, А. Бучма, І. Карпенко-Карий, М. Крушельницький, М. Заньковецька та багато інших театральних митців (Верниківська, 1981, с. 84).

Вищезазначений історико-культурний аналіз мистецтва гриму дає підстави на прикладі досвіду відомих акторів осмислити місце і значення гриму в українській театральній культурі. Так, уперше грим постає як семіотична система, зі своєю, тільки мистецтву гриму властивою семантикою і прагматикою. Різні типи гриму відповідають різним театральним системам і мають відповідні функції та значення. Насамперед, це дає змогу обґрунтувати мистецтво гриму як елемент театральної структури, його взаємозв'язок зі сценічним текстом вистави й акторською творчістю. Зазначимо, що при цьому вищезазначені корифеї українського театру актуалізували у своїй діяльності поняття «семантика гриму», виявлення його знакової структури і здатності формувати текст, який повинен бути правильно зрозумілий і прочитаний глядачем.

Сучасне театральне мистецтво, продовжуючи найкращі традиції гриму, характеризується яскравим сплеском пошуку нових форм та методів сценічної виразності. Мистецтво, як образне

осмислення дійсності, існує в різних формах і видах. Відмінною рисою, що виражає його специфіку, є матеріал, який використовує митець для створення художніх образів: для музиканта це звук, для письменника – слово, для актора таким матеріалом є дія (у масштабнішому розумінні, дія – це вольовий акт, спрямований на досягнення певної мети).

Акторська або сценічна дія – один із основних виразних методів, єдиний психофізичний процес досягнення мети в боротьбі із пропонованими обставинами малого кола, виражений у часі і просторі. Завдяки йому артист утілює свій сценічний образ, розкриває мету, внутрішній світ персонажа та ідейний задум твору. Одним із найяскравіших методів театрального мистецтва став сценічний грим, що вивів його на новий рівень, адже давав змогу з більшою виразністю представляти риси образів героїв.

Розглянуто витоки (усна народнопоетична творчість, народні ігри часів Київської Русі та ін.), особливості і тенденції формування мистецтва гриму в контексті становлення й розвитку українського театру у зв'язку із драматургією І. Котляревського та досвідом корифеїв українського театру, які актуалізували у своїй діяльності поняття «семантика гриму», спрямувавши мистецтво гриму на створення реалістичного художнього образу; з'ясовано значення гриму в українській театральній культурі.

### Висновки

Отже, історія розвитку мистецтва гриму розпочалася з активізацією українського фольклору. Продовження використання способу розмальовування обличчя актора знайдено у весільній тематиці XII ст. і театральних видовищах. Далі грим розвивався паралельно зі становлення театрального мистецтва на території нашої держави. У сучасному театрі мистецтво гриму розвивалося в боротьбі з естетичними та формальними течіями, представники яких то відмовлялися від гриму, то застосовували схематичний абстрактний грим.

Розвиток театрального гриму в межах тієї чи іншої театральної системи пов'язаний із вивченням накопиченого практичного й теоретичного досвіду видатних акторів минувшини, а також із багатою творчою спадщиною українського театру. Порушене в цьому дослідженні питання про семантику гриму і його значення в культурологічному просторі театральної системи, можливо, приверне дослідників до поглиблення означеної теми й розроблення нових напрямів у її розвитку.

Актуальність цієї теми помітно зростає в театальному й театально-освітньому середовищі, зумовлена прагненням нового покоління художників, гримерів, акторів і режисерів повернутися до витоків українського національного театру – на новому рівні його теоретичної і практичної рефлексії. Унікальність української театральної школи (елементом якої є і грим) полягає в особливому підході до створення театального образу. Тому це дослідження може бути використане не тільки істориками українського театру, а й викладачами акторської майстерності, режисури, викладачами предмета «Сценічний грим» та ін. Перспективи подальшого розвитку в цьому напрямі вбачаємо в дослідженні особливостей використання гриму в сучасних театральних постановках.

### Список використаних джерел

1. Березкин В. *Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины XX века*. Москва : Эдиториал, УРСС, 1997. 542 с.
2. Вериківська І. *Художник і сцена*. Київ: Наук. думка, 1971. 106 с.
3. Вериківська І. *Становлення української радянської сценографії*. Київ : Наукова думка, 1981. 206 с.
4. Веселовська Г. *Український театральний авангард*. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
5. Корнієнко Н. *Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз)*. Київ : Факт, 2000. 123 с.
6. Красильникова О. *Історія українського театру XX сторіччя*. Київ : Либідь, 1999. 208 с.
7. Львов Н. *Грим и образ*. Москва : Профиздат, 1960. 56 с.
8. Медведєва В. В. Семіотичний аспект мистецтва гриму. *Культура України*. 2014. Вип. 46. С. 45–51.
9. Чарнецький С. *Нарис історії українського театру в Галичині*. Львів : Друкар. наук. тов. ім. Т. Г. Шевченка, 1934. 253 с.



## References

- Berezkin, V. (1997). *Isskustvo stsenografii mirovogo teatra: ot istokov do serediny XX veka* [Set design art of world theatre: from the origins to the latter half of XX century]. Moscow: Editorial URSS.
- Charnetskyi, S. (1934). *Narys istorii ukrainskoho teatru v Halychyni* [Essay on the history of Ukrainian theatre in Galicia]. Lviv: Drukarnia naukovohto tovarystva im. T. H. Shevchenka.
- Krasylnykova, O. (1999). *Istoriia ukrainskoho teatru XX storichchia* [History of the Ukrainian theatre of the XX century]. Kyiv: Lybid.
- Korniienko, N. (2000). *Ukrainskyi teatr u peredden tretoho tysiacholittia. Poshuk. (Kartyny svitu. Tsinnist oriientatsii. Mova. Prohnoz)* [Ukrainian theatre on the eve of the third millennium. Search. (World paintings. Orientation Value, Language, Forecast)]. Kyiv: Fakt.
- Lvov, N. (1960). *Hrym y obraz* [Makeup and image]. Moscow: Profyzdat.
- Medvedieva, V.V. (2014). Semiotychnyi aspekt mystetstva hrymu [The semiotic aspect of makeup art]. *Kultura Ukrainy*, no. 46, pp. 45–51.
- Verykivska, I. (1971). *Khudozhnyk i stsena* [Artist and stage]. Kyiv: Naukova dumka.
- Verykivska, I. (1981). *Stanovlennia ukrainskoi radianskoi stsenohrafii* [The formation of Ukrainian Soviet set design]. Kyiv: Naukova dumka.
- Veselovska, H. (2010). *Ukrainskyi teatralnyi avanhard* [Ukrainian Theatrical Avant-Garde]. Kyiv: Feniks.

Стаття надійшла до редакції: 02.05.2019

### ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ГРИМА В УКРАИНСКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Малярчук Екатерина Геннадьевна  
Аспирантка, Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель статьи – осуществить историко-культурный анализ специфики использования грима в украинском театральном искусстве; выявить истоки искусства грима со времен Киевской Руси и особенностей его формирования в украинском театре; выяснить влияние драматургии И. Котляревского и опыта корифеев украинского театра, в частности М. Кропивницкого, на становление искусства грима в украинском театре. Методика исследования основывается на использовании методов анализа и синтеза, что позволило выявить концептуальные основы в процессе изучения исторической, культурологической и искусствоведческой литературы, выяснить особенности становления значение грима в формировании основ сценической выразительности. Принцип историзма способствовал комплексному изучению феномена сценического грима, выяснению его значения в конкретных исторических условиях. Научная новизна. Исследованы истоки (устное народнопоэтическое творчество, народные игры времен Киевской Руси и др.), Особенности и тенденции формирования искусства грима в контексте становления и развития украинского театра в связи с драматургией И. Котляревского и опытом корифеев украинского театра, которые актуализировали в своей деятельности понятие «семантика грима», направив искусство грима на создание реалистического художественного образа; выяснено значение грима в украинской театральной культуре. Выводы. Осмысление театрального грима связано с изучением практического и теоретического опыта выдающихся актеров, а также с богатым творческим наследием украинского театра в целом. Тема семантики грима и его места в культурологическом пространстве театральной системы должно привлечь исследователей к ее углублению, в частности к разработке новых направлений в ее развитии. Внимание к этой теме заметно в театральном и театрално-образовательной среде, вызванная стремлением нового поколения художников, гримеров, актеров и режиссеров вернуться к истокам украинского национального театра – на новом уровне его теоретической и практической рефлексии.

*Ключевые слова:* грим; театральный грим; театральное искусство; украинский театр; семиотика грима.

### PECULIARITIES OF MAKEUP USE IN THE UKRAINIAN THEATRE ART

Kateryna Maliarchuk  
PhD student, Kyiv National University  
of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to provide a historical and cultural analysis of the peculiarities of the makeup use in the Ukrainian theatrical art; to identify the origins of makeup art in the years since Kievan Rus and the peculiarities of

its formation in the Ukrainian theatre; to explore the influence of I. Kotliarevsky's playwriting and the experience of the leading figures of the Ukrainian theatre such as М. Кропивницький, on the makeup art development in the Ukrainian theatre. The methodology of the research is based on the use of methods of analysis and synthesis that made it possible to reveal conceptual foundations in the process of studying historical, cultural and arts literature, to find out the peculiarities of the formation of makeup meaning in the principles setting of stage expression. The principle of historicism contributed to the complex study of the phenomenon of stage makeup, to clarify its significance in specific historical conditions. The scientific novelty. This research has examined the origins (oral folk poetic arts, folk games of the Kievan Rus's era, etc.). The features and tendencies in the formation of the makeup art in the context of the formation and development of the Ukrainian theatre with I. Kotlyarevsky's playwriting and the experience of the leading figures of the Ukrainian theatre, who refreshed the term "makeup semantics" within their works, were studied. They governed the art of makeup to create a realistic art image. The meaning of makeup in the Ukrainian theatre culture was determined. Conclusions. Clear insight to theatrical makeup is connected with the study of the practical and theoretical experience of great actors, as well as with the rich creative heritage of the Ukrainian theatre in general. The topic of the makeup semantics and its place in the culturological space of the theatrical system should attract researchers to deepen it, in particular, to develop new directions in its development. Attention to this topic, seen in the theatrical and theatrical-educational environment, is caused by the desire of a new generation of artists, dressers, actors and directors to return to the origins of the Ukrainian national theatre – at a new level of its theoretical and practical reflection.

*Keywords:* makeup; theatrical makeup; theatrical art; Ukrainian theatre; makeup semiotics.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172676

UDC 792.027.2"20"

**THE SPECIFICS OF INTEGRATING  
THE ELEMENTS OF THE PHYSICAL  
THEATER INTO MODERN  
PERFORMANCES OF CLASSICAL  
DRAMA WORKS**

Anton Mezhenin

*Teaching Assistant,**ORCID: 0000-0003-1164-6993,**e-mail: antonmezenin@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia Str., Kyiv, 01133, Ukraine*

The purpose of the article is to determine the specifics of the use of the forms and methods of physical theater in modern performances of classical drama works. The research methods. The scientific provisions of the article are argued at the level of the following scientific methods: empirical-theoretical – for processing the artistic factual base of the research, comparative – for comparative analysis of the determinants of modern scenography with classical samples of theatrical performances, systematization and generalization – to determine patterns that determine the specifics of the interaction of traditions and innovations in the development of modern theater. The scientific novelty consists in revealing the specificity of integration and functioning in modern theatrical productions of the forms and methods of physical theater in the context of the prevailing trends in the development of the theatrical art of the 21st century. Conclusions. The elements of physical theater in modern performances of classical plays greatly expand the boundaries of dramatic theater, focused on action. Accordingly, if the works of classical drama express symbols, focus on actions and are disconnected from realism, the methods of physical theater are among the important means of innovative dramatization of famous theater plays in the conditions of the stage space of the 21st century.

*Keywords:* physical theater; theatrical space of the XXI century; dramatization; classical plays; means of acting expressiveness.

**Introduction**

Theatrical art is one of the most valuable assets of human society. Its phenomenon is the uniqueness of the relationship arising between the audience, the performer and everyday life.

At the present stage, theatrical performances are notable for the mutual integration of various types of art, in particular for the active use of elements of performance, pantomime, visual elements, interactive forms of art, etc. One of the most popular forms which are referred by directors in the process of staging of classical drama works is the forms of physical theater, which were brought into focus at the present stage.

The features of physical theater are primarily discussed in the works of D. Callery “Through the Body: A Practical Guide to Physical Theater” (2001); S. Murray “Jacques Lecoq” (2017) and others. However, the authors focus only on certain aspects of the professional activities of their creators, leaving the issues of the genesis and development of the physical theater. But in the works devoted to the study of the specifics of modern drama performances, for example, I. Yasnets “Dance and plastic solution of performances in the drama theater at the turn of the XX–XXI centuries” (2004); A. Vislova “Cultural industries and theater” (2012), the authors mainly focus on some of the newest forms and methods used in theatrical productions. In the context of this study, the most comprehensive are the works by K. Vervain “The masks of Greek tragedy as point of departure for modern performance” (2001, pp. 254–272) and R. Moschochoriti “Physical theater as an approach to contemporary stagings of classical Greek tragedy” (2009) which systematically consider aspects of the mutual integration of new and classical forms of theatrical productions.

The problem of using the form of physical theater in modern performances of classical plays remains insufficiently covered and requires further study.

**The purpose of the article**

The research purpose is to identify the processes of mutual integration of the forms and methods of the new theater with classical theatrical performances.

### Presentation of the main material

Physical theater is a genre of theatrical presentation, which provides for the dominance of movement over the text, independent of the text of the playwright, the presentation of the action using body language and mime. Of course, the theater for many centuries of its existence used enhanced physical model, and in the twentieth century, there was a new discovery of physical and plastic capabilities of the theater. 1910s marked the beginning of consistent research by the lead theater directors and educators on theatrical forms of the past, focused on the body, including the attempts of V. Meyerhold to reform the old methods of the *Commedia dell'arte*; A. Arto's influence on the role of the actor's body in the performance; the first approaches of J. Lecoq in the method of physical theater.

The term "physical theater" first appeared in theatrical environment in the late XIX – early XX century. It was created as a counter to the outdated theater of the beginning of the century, based on realism and naturalism. But the new type of theater had to use an innovative, latest and vivid approach, aimed at becoming the opposite of the verbose and intellectualized old theater. This approach demonstrated other expressive possibilities for freeing the imagination of an actor whose body was used as the main tool of expression by means of special exercises and techniques.

Early 1980s marked changes in the art of acting – a deviation from the psychological approach to the role of K. Stanislavsky and the creation of new methods of staging the play, and therefore the evolution of means of actor's expression. Words and behavioral gestures, which for a long time were the main means of expression in theatrical space, gave way to physical expression. According to D. Lecoq's observations, "the body knows things that the mind does not know" (Lecoq, 2000, p. 16), respectively, in physical theater, movements and body language are chosen to convey to the viewer metaphorical images of the world.

During the twentieth century many well-known practitioners (V. Meyerhold, A. Arto, M. Chekhov, B. Brecht, E. Grotowski, and others) used elements of physical theater in the process of evolving their own methods, in order to emphasize the need to use visualization techniques and physical expressiveness.

In the middle of 1980s, the phenomenon of physical theater acquires a new status due to the activities of groups such as "DV8", "Théâtre de complicité", and the D. Glass group "David Glass Ensemble", which positioned themselves in the dimensions of this phenomenon. It is worth noting that the director D. Glass acted, studied and taught in more than 70 countries, and his teachers were A. Boala, E. Grotowski, P. Brooke, E. Aili and M. Alfreds. In 1990 he founded his own theater group, which is now one of the most famous in the global theater space. The D. Glass Theater has won many prestigious international awards, and in 1993 – "The UK Theater Awards", in 2011 – "TMA Awards", awarded in recognition of creative excellence, for the best director's performance of M. Peake's "Gormenghast". In 2000 he founded the Center for the Support of Creative Development in Cambodia, specializing in educational creative theatrical practices, and also he developed five stages of a practical creative process that are now used around the world. D. Glass is one of the founders of the "Physical Theater", the Center for Creative Practice and the lead creativity coach at the UN International Labor Organization.

It should be noted that elements of the physical theater began to be used much earlier than the term itself appeared. They were introduced by American drama theater groups and experimental theater companies, for example, the "Living Theater", USA, the "Mabou mines", troupes under the guidance of directors R. Lepage and B. Wilson. They consciously combined physical and motion techniques, without giving up the linguistic means of expressiveness, compositional techniques, etc.

At the end of the twentieth century, activities of the American theatrical company "Wooster group", the French theater group "Théâtre du Soleil", the British theater companies "Théâtre de complicité" and "Shared experience" were aimed at staging live, interactive theatrical performances in order to "...fix a sense of modern life" (Keefe and Murray, 2007, p. 22).

In the development process, the physical theater used circus techniques, modern dances, French pantomime traditions, traditions of street theater and even aspects of visual art, as well as elements of Oriental and Asian philosophies, avant-garde style of modern Japanese dance "Butoh" (the founders are T. Hijikata and K. Ono. – *the Author*), which focuses on the movement of the actor (Sanders, 1988, p. 152).

A significant contribution to the development of modern European and North American physical theaters, and, accordingly, world theater art, was made by J. Lecoq, whose acting system affected the features of dramatic productions of the twenty-first century.

The terminology of physical theater is reflected in the idea that theater is a craft, celebration and play, which are based on collaboration and collective representation (Callery, 2001, pp. 4–5). The physical theater is

based on a collective procedure in which actors can freely discover and feel their own creative abilities. This is due to the director's ability to take responsibility. On the other hand, a clear representation of reality, mainly by means of the word, which is the main characteristic of traditional theater, limits imagination and leads to a rigid representation of everyday life as a semiotic reference. But physical theater includes everyday life, using special techniques of expression, symbolizing human life in a cultural and historical context. In addition to focusing on the body, emphasis is also placed on voice, creating sound, articulating words and using voice pitch. Scenography is influenced by the fact that stage objects and costumes have metaphorical and symbolic meaning – that particular codification creates a new instrument of communication with the audience.

The relations between the actor and the audience in the conditions of the modern theatrical space, due to the use of physical theater methods, are changing – the participation of the audience (which is extremely emotional, impulsive and imaginary) is greatly enhanced. The viewer must comprehend and interpret the composition of movements and gestures that an actor uses to transmit an image, character, meaning, or even something more tangible; he/she must have the ability to perceive the world, built in front of him, which requires emotional immersion, much more than the semiotics of words used to define everyday life.

In a realistic action, for a long time the emphasis was made on actor's reproduction of the character, which is determined by the author, interpreted by the director and realistically depicts the psychology of the role. In the physical theater, it is replaced by an increased sense of theatricality and exaggeration, used by the actor to play the role. So, the action is concentrated on the actor himself/herself, who becomes the performer, but not the character who seeks the experience of reality through a task, an action and the rejection of illusions. Actor as a performer of the selfhood (the main goal of human life. – *the Author*) is pursuing the "I", which is a problem-free and autonomous basis for acting. In this case, the "I" is identified in the theories of the end of the twentieth century as a concept of presence, which leads directly to the body of the actor and its construction. The concept of "construction" is based on the philosophical idea that the body and movement, that have been preserved, represent greater authenticity, while the sophistication of the language deceives and misleads.

Let us note that the theories of the physical theater provide for a simple style of acting, but not naturalism – movement and gesture in the physical theater are carefully selected and have a certain meaning. This style of acting presents the basic qualities of a character and his/her actions; the actor does not play the character as a role, but exposes the actions and manner of the hero.

The physical element exists in all theatrical types, if we take into account the fact of the participation of the body in all types of theater. So, the whole theater is physical, at least in a combination of its elements. In this sense, there were two main categories, where the strong physical form informed the theater – the theater of the full mask of ancient Greek drama and half mask, the improvisational theater of *Commedia dell'arte*, in which the actor performed extravagant physical improvisations based on a short script, a project.

However, there are differences between the traditional Western European language theater and the physical theater: in the first variant, an element of the language is strengthened over physical actions – the actors-characters focus on the arguments to tell a story, which is often already familiar to the viewer; but in the second variant, the body itself becomes the narrator, replacing parts of speech and rejecting realism in favor of explicit physical theatricality – the actual spectacle that can inflame the viewer's perception.

S. McBurney, a founder of "Théâtre de Complicité", says that elements of the physical theater "bring spirit and development strategies to all of the company's projects, work on the texts of plays, short stories, novels or a blank sheet of paper" (Keefe and Murray, 2007, p. 22).

It cannot be argued that in classical plays language was the dominant influence factor, but it defined the character and characterized the described action.

In our opinion, the meaning of the creative approach to the staging of a certain scene of the performance, using elements of the physical theater, is explained by the tendency towards entertainment (which includes the direct participation of the body) in the modern theater.

Let us note that the characteristic features of the forms of physical theater are: focusing on the actor as the creator of the performance, but not as a text interpreter; focusing on collective working methods; the use of acting techniques based mainly on the means of physical expression; dialectic relations between the actor and the viewer; spontaneity, vigor and acting sense, which is achieved by means of organized, but improvisational relations between the actors, as well as between the actor and his/her character.

The actor's approach begins with his/her body – the human body, as a part of nature, that brings memories of experience, prior movements, natural rhythms, and contains those elements that may appear as a result of experiments with modern dance techniques and acting techniques of physical theater (for example, the J. Lecoq's method).

According to R. Moshochoriti (Moschochoriti, 2009, p. 14), the visualization element of feelings, attributes and characteristics and the physical projection of elements of nature deserve special attention in the process of implementing modern performances of classical works of world drama. The researcher notes that the adaptation of some classical plays, in particular the ancient Greek tragedy, needs transformation of words into images, emphasizing that these methods have not exhausted their functionality and offer unlimited scope for experimentation.

Innovative processes occurring in the global theatrical space at the present stage are complex and contradictory, as well as their genesis. According to researchers, on the one hand, they are aimed at modernizing the theater, and on the other hand, they carry not so much a creative as a destructive principle (Vislova, 2012).

The modern approach to the classical dramatic legacy is based on the systematic transformation of each theatrical element, the corresponding concept of “conversion” on a conceptual and representative level is principal to many directors. Each new dramatization should contain modern codes of communication with the audience, exploring the world of amazing integrity, different from ours, in attempts to create a bridge between the playwright and the modern audience. Accordingly, we can consider this process from the perspective of thinking and judgment, i.e. choice.

According to many directors, we should not be afraid to use modern structures in the approach to classical plays, since this processing is the basis of the transformation process. For example, quite typical at the present stage is the lack of focus on the tragedy of the characters and the tragic situations in their lives, since the era of tragedies with the traditional meaning of haphazard choosing – the rigid order of fate has ended. In modern interpretations, the hero reproduces and dramatizes the tragic situation, while maintaining a sense of distance. In this sense, the viewer’s attention is transferred to understanding the tragic situation that the character is experiencing, and how he/she reacts.

One of the interesting performances of William Shakespeare’s tragedy “Romeo and Juliet” is the performance “Love and Death in Verona” (2015), which was staged as part of the international project of the ArtUniverse art agency and the International University “Global Theater Experience” (IUGTE, United Kingdom).

Art director of the project, director, choreographer and teacher S. Ostrenko, head of one of the departments of the International University “Global Theater Experience”, in creative activity focuses on the attempts of an organic combination of traditional drama school and innovative experiments in the field of performing arts, primarily practice forms of physical theater. It should be noted that the preparation of the performance lasted more than a year: master classes in modern dance and classical techniques of stage movement, including V. Meyerhold’s biomechanics, were held for the actors. The peculiarity of the modern reading of the famous Shakespeare’s tragedy was an unusual and bright flexible solution, the use of characteristic types of residents of the modern urban space, laconic lines and simple geometry of stage design in the performance by theatrical designer D. Belle (Italy) and choreographer G. Ostrenko (Ukraine).

The main goal of such projects is to strengthen international cultural relations and expand cultural cooperation by resorting to the classics of world drama, sharing experience between artists and theater figures from different countries, searching for a synthesis of traditions and modern trends in theatrical art.

According to the well-known director A. Reed (1993, p. 8), the theater consists of material elements – bodies in action and speech, formulated in certain places and in such a way as to become receptive to the audience. But everyday life A. Reed positions at the same time the customary and demanding dimension of life, to which the theater bears the greatest responsibility “not misleading people, but reminding them who they are and what it is worth living and changing every day”. The director notes that direct human experience is limited only by us, individuals who were captured by a body that can feel only that material world, which they perceived through their own limited feelings.

Modern theater offers an alternative experience – the experience of “someone else” who is feeling “something”. Evidence of another person’s actions and his/her emotional experience can create the same neurological imprint as the process of sensation or feeling itself. According to E. Hurley (2010, p. 57), the theater is a portal to a different, alien life and to a different lifestyle.

Works of classical drama are and remain the most appropriate texts for creativity and experiments, and actors as well as directors, as they usually combine the classical language of the ancient Greek tragedy, Shakespeare’s plays, Moliere’s comedies, etc. as a carrier of lofty ideas and thematic focus of lifelong relevance. The biggest problem for the director, is usually associated with the conflict of classical and modern elements. However, now the world trend is the development of classical structures with the use of modern theoretical tools, theatrical instruments and techniques, the creation of new theatrical images that can clearly highlight the functioning of the individual within the modern lifestyle.

The timeless relevance of thematic content, greatness of ideas, mastery in differentiating roles and other specific features of classical drama works remain the main source of inspiration for theatrical figures of the twentieth century, however, they require radical changes in the structural form, especially the language and movements of the actor, in order to increase the relevance for the modern audience. The innovative vision of a classic play by the director should bring dynamism and it should inspire actors to body reactions.

The specificity of integration and functioning in modern theatrical productions of forms and methods of physical theater in the context of the prevailing trends in the development of theatrical art of the twentieth century has been revealed; the term, genesis and components of the physical theater have been analyzed.

### Conclusions

The method of physical expression – symbolic, unrealistic, which enhances theatricality, greatly expands the variety of actor's tools. The study of the specifics of the dialogue between the linguistic and physical means of acting expressiveness in the context of the leading trends in the development of theatrical art of the twentieth century, gives grounds to assert that with the use of experiments and improvisation they can organically interact in the modern stage space. Using the example of modern theatrical productions, it has been proved that the elements of the physical theater in modern performances of classical plays greatly expand the boundaries of dramatic theater. The actors have demonstrated the actions and messages, transmitted by the means of the physical theater, which acquire special significance, representing the collective unconscious. The methods of physical theater are one of the important means of innovative dramatization of works of classical drama in the conditions of the stage space of the twenty-first century.

The problem of using the form of physical theater in modern performances of classical plays remains insufficiently covered and requires further study.

### References

- Callery, D. (2001). *Through the body – A practical Guide to Physical Theatre*. London: Nick Hern Books; New York : Routledge.
- Hurley, E. (2010). *Theatre and feeling*. New York : Palgrave Macmillan.
- Keefe, J. and Murray, S. (2007). *Physical Theatres – A critical Introduction*. Abingdon: Routledge.
- Lecoq, J. (2011). *The moving body (Le Corps poetique): Teaching creative theatre*. London : Bloomsbury.
- Moschochoriti, R. (2009). *Physical theatre as an approach to contemporary stagings of classical Greek tragedy*. D.Ed. School of Arts Brunel University.
- Murray, S. (2017). *Jacques Lecoq*. London : Routledge.
- Reed, A. (1993). *Theatre and everyday life an ethics of performance*. London : Routledge.
- Sanders, V. (1988). Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of «Butō». *Asian Theatre Journal*, no. 5(2), pp. 152.
- Vervain, Ch., Wiles, D. (2001). The masks of Greek tragedy as point of departure for modern performance. *New Theatre Quarterly* 67, vol. 17, issue 3, pp. 254–272.
- Vislova, A.V. (2012). *Kul'turnyye industrii i teatr* [Cultural industries and theater]. *Kul'turologicheskiy zhurnal*, no. 1(7). Available at: <[http://www.cr-journal.ru/rus/journals/115.html&j\\_id=9](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/115.html&j_id=9)> [Accessed: March 1, 2019].

### Список використаних джерел

1. Вислова А. В. Культурные индустрии и театр. *Культурологический журнал*. 2012. № 1(7). URL: [http://www.cr-journal.ru/rus/journals/115.html&j\\_id=9](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/115.html&j_id=9). (дата обращения: 01.03.2019).
2. Callery D. *Through the body – A practical Guide to Physical Theatre*. London: Nick Hern Books; New York: Routledge, 2001. 238 p.
3. Hurley E. *Theatre and feeling*. New York : Palgrave Macmillan, 2010. 96 p.
4. Keefe J., Murray S. *Physical Theatres – A critical Introduction*. Abingdon: Routledge, 2007. 283 p.
5. Lecoq J. *The moving body (Le Corps poetique): Teaching creative theatre*. London: Bloomsbury, 2011. 192 p.
6. Moschochoriti R. *Physical theatre as an approach to contemporary stagings of classical Greek tragedy*. D.Ed. School of Arts Brunel University, 2009. 163 p.
7. Murray S. *Jacques Lecoq*. London: Routledge, 2017. 180 p.

8. Reed A. *Theatre and everyday life an ethics of performance*. London: Routledge, 1993. 260 p.
9. Sanders V. Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of «Butō». *Asian Theatre Journal*. 1988. № 5 (2). pp. 152.
10. Vervain Ch., Wiles D. The masks of Greek tragedy as point of departure for modern performance. *New Theatre Quarterly* 67. 2001. Vol. 17, Issue 3. pp. 254–272.

*The article was received in editors office: 21.03.2019*

---

**СПЕЦИФІКА ІНТЕГРУВАННЯ  
ЕЛЕМЕНТІВ ФІЗИЧНОГО ТЕАТРУ  
В СУЧАСНІ ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ТВОРІВ  
КЛАСИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ**

Меженін Антон Сергійович  
*Асистент,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

Мета статті – визначити специфіку застосування форм і методів фізичного театру в сучасних інсценізаціях творів класичної драматургії. Методологія дослідження. Наукові положення статті аргументовані на рівні сукупності таких наукових методів: емпірико-теоретичного – для опрацювання мистецької фактологічної бази дослідження, компаративного – для порівняльного аналізу детермінант сучасної сценографії із класичними зразками театральних постановок, систематизації та узагальнення – для визначення закономірностей, що визначають специфіку взаємодії традицій і новаторства в розвитку сучасного театру. Наукова новизна полягає у виявленні специфіки інтеграції та функціонування в сучасних театральних постановках форм і методів фізичного театру в контексті превалюючих тенденцій розвитку театрального мистецтва ХХІ ст. Висновки. Елементи фізичного театру в сучасних інсценізаціях класичних п'єс значно розширюють межі драматичного театру, сфокусованого на діях. Відповідно, якщо твори класичної драматургії виражають символи, акцентують увагу на діях та відриваються від реалізму, методи фізичного театру є одними з важливих засобів інноваційної інсценізації відомих театральних п'єс в умовах сценічного простору ХХІ ст.

*Ключові слова:* фізичний театр; театральний простір ХХІ ст.; інсценізація; класичні п'єси; засоби акторської виразності.

**СПЕЦИФИКА ИНТЕГРИРОВАНИЯ  
ЭЛЕМЕНТОВ ФИЗИЧЕСКОГО ТЕАТРА  
В СОВРЕМЕННЫЕ ИНСЦЕНИРОВКИ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ КЛАССИЧЕСКОЙ  
ДРАМАТУРГИИ**

Меженин Антон Сергеевич  
*Ассистент,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина*

Цель статьи – определить специфику применения форм и методов физического театра в современных инсценировках произведений классической драматургии. Методология исследования. Научные положения статьи аргументированы на уровне совокупности таких научных методов: эмпирико-теоретического – для обработки художественной фактологической базы исследования, сравнительного – для сравнительного анализа детерминант современной сценографии с классическими образцами театральных постановок, систематизации и обобщения – для определения закономерностей, определяющих специфику взаимодействия традиций и новаторства в развитии современного театра. Научная новизна состоит в выявлении специфики интеграции и функционирования в современных театральные постановках форм и методов физического театра в контексте превалирующих тенденций развития театрального искусства ХХІ века. Выводы. Элементы физического театра в современных инсценировках классических пьес значительно расширяют границы драматического театра, сфокусированного на действиях. Соответственно, если произведения классической драматургии выражают символы, акцентируют внимание на действиях и отрываются от реализма, методы физического театра являются одними из важных средств инновационной инсценировки известных театральные пьес в условиях сценического пространства ХХІ века.

*Ключевые слова:* физический театр; театральное пространство ХХІ в.; инсценировка; классические пьесы; средства актерской выразительности.



DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172677

УДК 791.83(477.8)"17/18"

**ЦИРКОВЕ МИСТЕЦТВО  
У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ  
(КІНЕЦЬ XVIII–XIX СТ.)**

Поспелов Олег Олександрович

*Аспірант,**ORCID: 0000-0002-4171-3678,**e-mail: duopospelov@gmail.com,**Київський національний університет театру,**кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого,**вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054*

Мета статті – дослідити становлення та розвиток циркового мистецтва на західноукраїнських землях у складі імперії Габсбургів, проаналізувати естетичну рецепцію циркових вистав і професію артистів цирку в науковій думці наприкінці XVIII – XIX ст., дати визначення, на основі проаналізованих матеріалів першоджерел, правомірності відношення циркових виступів до категорії красних мистецтв. Для досягнення поставленої мети, застосовано такі методи дослідження: метод контент-аналізу, історико-порівняльний, теоретичного узагальнення. Наукова новизна полягає в тому, що вперше у науковому дискурсі, спираючись на наукові роботи з естетики та філософії мистецтв авторів XVIII – XIX ст., проаналізовано наукове сприйняття циркових виступів і професії циркових виконавців, визначено місце і статус цирку в науці та культурному просторі досліджуваного періоду. У висновках зазначено, що попри помітність цирку, як культурного явища в науковому дискурсі, жодне з мистецтв, які представлялися на арені, не визнавалося абсолютною категорією красних мистецтв, основними причинами якого були, по-перше, усталене упереджене ставлення у суспільстві до комедіантів і циркових артистів і, по-друге, невідповідність змісту й змістовності акробатичних показів тогочасним естетичним критеріям.

*Ключові слова:* цирк; циркове мистецтво; циркові акробати; циркові наїзники; естетика циркового мистецтва; філософія циркового мистецтва; красні мистецтва .

**Вступ**

У наш час наукове обґрунтування і суспільне розуміння поняття «циркове мистецтво» фактично ставить виступи акробатів, жонглерів, повітряних гімнастів, репризи клоунів на один щабель з класичними музичними творами, театральними виставами, балетом, оперою, живописом. Наприклад, згідно визначення Ю. Б. Борєва, мистецтво існує в конкретних своїх видах: література, театр, графіка, живопис, скульптура, хореографія, музика, архітектура, прикладне і декоративне мистецтво, цирк, художня фотографія, кіно, телебачення (Борєв, 2002, с. 166). На думку вченого, цирк як мистецтво акробатики, еквілібристики, гімнастики, пантоміми, жонглювання, фокусів, клоунади, музичної ексцентрики, кінної їзди, дресування тварин, задає естетиці одну з найскладніших загадок: що це за мистецтво? У чому його специфіка? Та й чи мистецтво це? А може бути лише видовище? Борєв розглядав цирковий номер, як художній твір циркового мистецтва, який володіє ритмічною і композиційною організацією, продуманим чергуванням трюків, реприз, прикрашений артистичним спілкуванням партнерів (Борєв, 2002, с. 169). Уже в XXI ст. філософ і культуролог В. М. Півоев, визначаючи класифікацію мистецтв у залежності від сфери опредметнення, виокремлював «цирк» до просторово-часових мистецтв, разом з хореографією, театром, кіно, телебаченням та естрадою (Півоев, 2013 с. 273).

Одним з перших про «цирк» як мистецтво висловився в 1919 р. А. В. Луначарський у доповіді «Завдання оновленого цирку» (Луначарський, 1919). Після революційних подій у Росії «мистецтву цирку» відводилися важлива роль у вихованні нового типу людини у новому суспільстві, а радянська наука отримала новий вектор розвитку, і результатом оновлення наукової думки стало, зокрема, і визнання цирку як одного з видів мистецтв. Стрімкий розвиток радянського цирку, а також заступництво нової влади швидко довели правомірність подібних перетворень. Поступово комплексне поняття «циркове мистецтво», яке об'єднало видовищні циркові жанри та номери, увійшло у науковий та повсякденний обіг. У СРСР «цирк» з видовища трансформувався у мистецтво, водночас, залишаючи дискусійні питання для естетики та філософії.

Але, не зважаючи на це, в країнах Західної Європи «цирк» не визнавався мистецтвом. Особливо на це вплинули дві світові війни: Перша (1914–1918), під час якої загинуло чимало артистів-наїзників, та Друга (1939–1945), під час якої були зруйновані майже всі стаціонарні цирку, і циркова справа, загалом, прийшла у занепад. Ситуація почала змінюватись лише з появою течій, так званого, «нового цирку» наприкінці 1970-х рр., які найяскравіше виявлялись у виставах «Цирку дю Солей» наприкінці ХХ ст. (Wren, 1975).

У 1975 р. в газеті «New York Times», стосовно гастролей радянського цирку в США, вийшла стаття під назвою «У Росії цирк є формою мистецтва» (Wren, 1975). Наголошувалось, що в Штатах він мистецтвом не вважався.

Сучасна Encyclopedia Britannica визначає «цирк» як розвагу або видовище, яке, зазвичай, складається з номерів за участі дресированих тварин і демонстрацій людської майстерності та сміливості (Encyclopedia Britannica, 2019).

Отже, у науковій думці існує певний дуалізм думок з приводу «цирку»; і його статус у світовій науці досі є предметом дискусій.

### **Мета статті**

У процесі дослідження історії циркових та акробатичних вистав на західноукраїнських землях у складі імперії Габсбургів перед автором повстало важливе питання: як «цирк» і «циркові» виконавці (артисти цирку) сприймалися наукою і суспільством наприкінці ХVІІІ та в ХІХ ст. У пошуках відповідей на питання яким, власне, був статус тих вистав, які сьогодні об'єднано у понятті «циркове мистецтво», автор звернувся до друкованих джерел досліджуваного періоду: енциклопедій, довідників та нарисів з естетики, матеріалів періодичної преси. Таким чином, метою пропонованої статті є аналіз естетичної рецепції циркових вистав і виконавців науковою думкою наприкінці ХVІІІ – ХІХ ст.

### **Виклад матеріалу дослідження**

Розмірковування стосовно суспільного статусу «циркових» артистів зустрічаються в довідковій літературі кінця ХVІІІ ст. Німецький педагог та хореограф Герхард Ульріх Антон Віт в «Енциклопедії фізичних вправ», виданій 1794 р. у Берліні, писав, що проблемою сприйняття мистецтва сучасних (кінець ХVІІІ ст.) наїзників, акробатів та жонглерів було те, що хоча їх виступи подобалися і навіть викликали захват і захоплення у бюргерському суспільстві, водночас, по відношенню до них відчувалося щось неповажне, і причину цього він бачив у бродячому способі життя. Це певною мірою стосувалося і театральних труп. Захоплення могло бути викликане одним видатним звершенням за короткий час; але для того, щоб викликати повагу, потрібно було стабільно діяти протягом тривалого періоду часу, і саме тому подорожуючі трупи фактично втрачали свою моральну цінність через нестабільний спосіб життя (Vieth, 1794, s. 285–286). Отже, автор наголошував на швидкоплинності ефекту від мистецтва «циркових» артистів. Така думка, висловлена ще наприкінці ХVІІІ ст., дає вичерпну відповідь на питання про статус «цирку» у суспільстві протягом всієї його історії: тимчасове захоплення, вибухове враження від окремого виступу чи вистави, але не повага до професії, особистості виконавця і мистецтва в цілому. Циклічність і нестабільність характерна для всієї історії цирку: періоди зацікавленості і захоплення виступами артистів цирку і успішності циркових підприємств змінювались періодами занепаду циркової справи, зневаги і навіть презирства до артистів і їх мистецтва. Утім, вимушений мандрівний спосіб життя акробатів і наїзників був викликаний особливою специфікою мистецтва, яке вони представляли. Виконавці тривалий час відпрацьовували обмежений набір складних трюків, і для їх демонстрації потребували постійної зміни аудиторії, адже виступаючи в одному, навіть великому місті, вони швидко вичерпували творчий потенціал. Саме тому, у пошуках нового глядача, «циркові» трупи змушені були постійно подорожувати. Серед чинників, які сприяли недобррозичливому суспільному сприйняттю самих артистів, можемо виокремити складність забезпечення належних побутових умов під час подорожей та безпосередньо під час гастролей; відсутність можливості отримати шкільну освіту дітям, які з раннього дитинства опановували ремесло і виступали разом з дорослими; нехтування технікою безпеки заради видовищнішого виступу; прагнення до механічного ускладнення виступів, які заміняли естетичну красу.

Важливим фактором для визначення статусу циркових виступів у ХІХ ст. є науковий погляд сучасників на акробатичні виступи. Варто зазначити, що комплексного об'єднуючого поняття «циркове

мистецтво» у XIX ст. не існувало ані в науковому, ані в повсякденному вжитку і шукати визначень подібних до «*Zirkuskunst*», «*Circuskunst*», «*Circus Art*», які використовуються в наш час, у науковій літературі XIX ст. марно.

Слово «*Circus*» в енциклопедії «*Encyclopaedia Britannica*» 1771 р. тлумачилося як, за часів Античності, велика будівля круглої або овальної форми для демонстрацій видовищ публіці У німецькому театральному довідникові 1843 р., окрім «цирку» як римського іподрому, «*Circus*» визначався і як місце для вистав майстерних наїзників (*нім. der Kunstreiter Circus*) (*Encyclopaedia Britannica*, 1771, р. 204).

Також, у театральній енциклопедії, виданій у Лейпцигу 1839 р. дане визначення «арени» (*з лат. «Arena»* пісок, корт з твердим покриттям), у римських театрах, – нижній напівкруглий простір, що знаходився між сценою і місцями для глядачів. Сучасною ареною вважалася велика кругла, переважно дерев'яна будівля, або з місцями в стилі старовинного амфітеатру, або з ложами і галереями і оформленою сценою. Ця «Арена» дійсно підходила тільки для вершників, балансерів на канаті, приборкувачів тварин і подібних номерів, і, на жаль, дуже рідко використовувалась для вистав драматичного театру (*Encyklopädie*, 1839). За даними Німецької будівельної енциклопедії 1858 р. «арена», з низькими перегородками і оббитим верхнім краєм, за яким починалися висхідні сидіння, які піднімалися до стін верхнього периметру, де розташовувались ложі, була головною центральною складовою «Амфітеатру» (*Amphitheater*), що використовувався в той час (середина XIX ст.), для виступів майстерних наїзників (*Cirques equestres* – Кінний цирк) та де розташовувалися стайні.

Отже, і «цирк», і «амфітеатр», і «арена» визначалися як місце для проведення вистав наїзників та акробатів.

Якщо взяти до уваги факт, що у другій половині XVIII – першій половині XIX ст. основою вистав, які демонструвалися в цирках та амфітеатрах була майстерна верхова їзда або художня верхова їзда, або мистецтво верхової їзди (*нім. die Kunstreiterei*), в залежності від трактування значення німецького слова «*kunst*», то можна уявити, що саме «*Kunstreiterei*», або «*Reitkunst*» відповідало значенню сьогоденного поняття «циркове мистецтво». Також до «циркових мистецтв» зазначеного періоду належать «*Gymnastische Kunst*», гімнастичне мистецтво або «*die Seiltänzererei*», акробатичне мистецтво або мистецтво танцівників на мотузці. Грецьке слово «*Acrobat*» відповідало німецькому слову «*Seiltänzer*» (*Blum ed.* 1839). Отже, саме мистецтво верхової їзди та акробатики і були предметами розгляду й дискусій з приводу правомірності їх визнання красними мистецтвами у науковому дискурсі XIX ст.

Німецька енциклопедія 1829 р. подавала визначення «мистецтву» (*нім. kunst*), як тому, що впливало з майстерності, і мало початок у практичній здатності людини задовольняти свої потреби вмінням виробляти корисні витвори, і, насамперед, поділялося на механічне та вільне мистецтво. Мистецтво відповідало концепції митця (художника), який виробляв твори, що вимагали чудової вправності і, передусім, винахідливості у створенні красивих своєрідних, самостійних робіт з внутрішнього вільного імпульсу. Перед художником постав світ, дух природи та історії, і стимульований інтуїцією, він розвивав ідеал у своїй думці. Тому він потребував високої сприйнятливості вражень від природи і життя; але мистецтво не впливало з простої концепції природи, мистецтво не було просто імітацією природи. Швидше, воно представляло ідеал у природних формах. Так характеризувалося «красне мистецтво», яке для зручності розподілялося на категорії: мистецтв простору (живопис, скульптура, архітектура), мистецтв часу (музика, поезія разом з мистецтвом декламації) та змішаних або синтетичних мистецтв, які діяли одночасно за формами часу і простору (що включало міміку, танець і драму) (*Gesellschaft Von Gelehrten*, 1829, s. 481–482).

Серед наведених категорій немає акробатики і верхової їзди, але логічним є те, в обох цих лексемах – «*Kunstreiterei*» та «*Seiltänzererei*» є пряма вказівка на приналежність до мистецтв. По-перше, це слово «*kunst*», яке у перекладі з німецької і є «мистецтво», по-друге «*tänzererei*», «танець», який визнавався філософською наукою однією з підкатегорій красних мистецтв.

Здавалося б, акробатичні та кінні вистави з другої половини XVIII ст. розпочинали процес відродження традицій Античності, і сама термінологія повністю наслідувала термінології древніх вистав.

У цирках, амфітеатрах та на аренах демонструвалися пантоміми та мімодрами, влаштовувалися перегони на колісницях, атлетичні та акробатичні трупи у виставах використовували образ Геркулеса, влаштовували поєдинки з римської боротьби.

Але наука не визнавала подібної спадкоємності, і філософи XIX ст. або робили вигляд, що взагалі не помічали «цирку», або пояснювали чому виступи акробатів та наїзників не могли вважатися «красними

мистецтвами». Так, пантоміми у виконанні наїзницьких труп жодним чином не позав'язувались з «пантомімою», як підкатегорією мистецтв простору та часу.

У 1807 р. Карл Пьолітц в «Естетичі», писав, що естетична думка ніколи не сприйматиме категоріями естетики приготування їжі, верхову їзду, перукарське мистецтво, пошиття одягу, парфумерне мистецтво і ставив питання – чи можна проводити паралелі між ними (наведеними прикладами) і Клопштоком, Шиллером, Гете, Корреджо, Канова й іншими митцями (Pölitz, 1807, р. 25)? Далі вчений наголошував, що існувала різниця між мистецтвом і фізичною майстерністю. Навчання древніх знало певні професії і навички, які відроджувалися в сучасний час, з великою перевагою фізичного виховання: так звані гімнастичні вправи. Вони були корисними для тіла, наділяючи людину спритністю, легкістю, безпекою і силою. До них належали стрибки, боротьба, біг, фехтування, верхова їзда, балансування та ін. Але якими б корисними не були педагогічні цілі цих вправ, чи можна було назвати майстерного фехтувальника чи вершника художником (*нім. Künstler*)? Подібна класифікація означала, на думку К. Пьоліца, неправильне розуміння «духу мистецтв» (*нім. Geist der Künste*) (Pölitz, 1807, s. 28–29).

У 1814 р. Йоганн Август Еберхардт у «Довіднику з Естетики» розмірковував, що пантомімічний балет на сходах мистецтва посідає останнє місце у порівнянні зі справжньою драмою. З іншого боку, автор з радістю зізнавався, що він щиро захоплювався майстерністю і вміннями, яких вимагали його виконання. Але він не вірив, що після такого захоплення можна було визначити справжню цінність прекрасного твору мистецтва; адже інакше треба було б поставити небезпечні танці на канаті і ще більш небезпечні повітряні стрибки (*Seiltänzerie und Luftspringerie*) на перше місце серед усіх видів красних мистецтв (Eberhard, 1814, s. 147–148).

У 1823 р. Вільгельм Трауготт Круг, професор філософії Лейпцігського університету, писав, що мімічне мистецтво, яке використовувало довільний рух всього тіла, щоб представляти естетичну насолоду, називалося танцем, хореографією або оркестром. Але танець як красне мистецтво вилучав всі номери на мотузці і повітряні стрибки, бо там йшлося про захоплення фізичною силою і спритністю, а краса руху цілком або нехтувалася, або враховувалася лише мимохідь. Крім того, це мистецтво виглядало як «зламати шию» (яке ніколи не може бути красним мистецтвом), а задоволення, яке відчувала публіка під час перегляду, насправді виходило з того, що виконавець в будь-який момент ризикував зламати шию, однак насправді її не ламав (Krug, 1823, s. 405–410). Розмірковуючи далі про верхову їзду, В. Т. Круг зауважував, що вона могла вважатися «відносно красним мімічним мистецтвом» (*нім. Relativ schöne mimische Künste*) за умов, що вона була оркестровою (хореографічною) і розглядалася як танець, в якому переміщення людського тіла за допомогою тварини виступало як прояв підвищеного сенсу життя, хоча цей рух не міг бути вільним, як у танці, через складність зв'язку людського тіла з твариною, отже, таке мистецтво виглядало обмеженим у цьому відношенні. Також, у красному мистецтві верхової їзди мав використатися тільки благородний кінь, який, за формою, величчю, силою, спритністю і відношенням до людського тіла був таким, наче створеним для цього самою природою (Krug, 1823, s. 427–429). У 1833 р. В. Т. Круг у «Словникові філософських наук» міркував, що естетика ставила питання про те, чи належало мистецтво верхової їзди (*нім. Reitkunst*) до красних мистецтв (*нім. schönen Künsten*), а також до Танцю. На це питання відповідь була короткою: це не одне з абсолютно красивих, а лише відносно красивих або прикрашених мистецтв. У самій по собі їзді верхи не було нічого естетично красивого, але іншою справою була їзда на добре складеному та добре навченому коні при музичному супроводі, і це міг бути вже танець на коні, і тому верхова їзда могла претендувати на звання красною мистецтва, але вона не повинна була виродитися в запаморочливу майстерність заради трюкацтва, тому що в такому разі вона заслуговувала бути красним мистецтвом не більше, ніж танець на мотузці (Krug, 1833, р. 494–495). Отже, автор надавав перевагу красі та грації над складністю і вбачав саме намагання продемонструвати, під час акробатичного виступу, небезпечний і карколомний трюк перешкодою у визнанні акробатики та верхової їзди категоріями красних мистецтв.

Німецький філософ Карл Фрідріх Краузе виокремлював окрему категорію корисно-красних мистецтв, до яких належала, наприклад, гімнастика, яка містила у собі, як спеціальну галузь цього мистецтва, красне мистецтво верхової їзди (*нім. die schöne Reitkunst*) (Krause, 1837, р. 63–64).

У 1833 р. в Австрійському військовому журналі писалося, що для художньої верхової їзди характерними були легкість і рухливість вершників; велика точність і безпечність у гімнастичних вправах; витонченість та гідність, які потребували блискучих костюмів того часу. Від коней вимагалася безстрашність, покірність, гарна пам'ять, сила, приємна подача, твердість, рівний галоп, стійке, але не настільки правильне положення, як у шкільних коней; рівномірність руху. Не треба було плутати шкільну їзду зі справжнім художнім мистецтвом: вони мали помітну різницю і протилежні принципи

мотивів своїх дій; під час шкільної їзди тіло вершника мало бути стійким і твердим, у художній – легким і спритним. Виступ майстерного наїзника (*Kunstreiter*), окрім показу гімнастичних вправ різного роду, мав відзначатися мімікою, пластичним поданням, видовищністю, відчуттям ритму та музики. Художня їзда належала до високого мистецтва верхової їзди через навчання і психологічний вплив на духовну природу коня.

Захоплено описуючи акробатичну виставу сімейної трупи Кні у віденському Карл-театр в 1835 р., рецензент спеціалізованої театральної газети «Allgemeine Theaterzeitung» писав, що благородне театральне танцювальне мистецтво (*нім. theatralische Tanzkunst*), яке демонструвалося на звичайній поверхні підлоги, стимулювало естетичне задоволення лише мальовничо-красивими атитюдами, а якщо це мистецтво представлено на незвичайній основі, а саме на мотузці, то задоволення для розуму обов'язково мало бути більшим (*Allgemeine Theaterzeitung*, 1835). У цьому випадку спостерігач отримував видиме переконання в тому, що людське тіло, подібно до людського розуму, здатне до вищої освіти, і, що, завдяки практиці, воно може набути плавність і впевненість в своїх рухах, які викликали захоплення. Коли духовна культура була ще в колиці, мало уваги приділялося мистецтву акторства; мімам було дано ім'я гістріонів, комедіантів, і вони вважалися зневажливою кастою, і навіть після смерті, через заборону бути похованими у звичайному місці поховання, вони повинні були відчувати загальну зневагу. Це була основна причина упередженого ставлення, чому більшість інтелектуалів дивилися на гімнастичне мистецтво зверхньо з гордовитою зарозумілістю. За мірою того, як фізична культура мала здобувати більш широку сферу застосування, а інтерес до вистав майстерних наїзників та балансерів на канаті мав отримувати ще більше розширення, можна було сподіватися, що вони зможуть претендувати на статус митців (художників) (*Eberhard*, 1814, s. 7).

Однак у другій половині XIX ст. прориву у визнанні циркових вистав мистецтвом не відбулося.

У 1853 р. філософ Фрідріх Теодор Фішер порівнював гімнастику часів Давньої Греції з сучасними для нього виступами циркових артистів. На його думку, в древні часи гімнастика була засобом розвитку людської краси, яка, через виконання різних вправ, безпосередньо, представляла художні матеріали, групи, сцени, і, що давні греки були нескінченно винахідливими в різних іграх, які ставали маленькими витворами мистецтва, однак, з занепадом народних фестивалів, була втрачена їх вища форма – національні ігри. Гімнастичні уміння стали показувати вершники, жонглери, акробати за гроші. Гімнастика втратила свою етичну значущість; вона стала розглядатися лише як віртуозність тіла. Сучасні акробатичні виступи не давали матеріалу для мистецтва, а демонстрували видовище і досить своєрідне мистецтво: гімнастику, яка не ставила метою побудови тіла як органу душі і характеру; натомість самоціллю було створення живої скульптури (*Vischer*, 1853, s. 501–502). У роботі «Доктор Штраус і Вюртембергер» (1938 р.), Ф. Т. Фішер писав про поета, який оспівував чарівне мистецтво акробатів (*нім. schöne Kunst des Akrobaten*), і в кінці твору вибачався за те, що обрав темою такий «низький предмет» (*Vischer*, 1838, s. 66).

У 1876 р. Вільям Белларс в есе «Красні мистецтва та їх використання» (*англ. Fine Arts and Their Uses*) писав, що в усіх мистецтвах існувала певна насолода, що виходила з відчуття труднощів, і це було дуже очевидним в танцях. «Танці з мечами» (*англ. Sword-dances*) або «танці з яйцями» (*англ. egg-dances*) і подібні до них завжди викликали захоплення і були популярними, але вони не належали до Танцю, оскільки він вважався красним мистецтвом, як і не належали і ті гімнастичні виступи, які були просто складними і цікавими (*Bellars*, 1814, p. 81).

Наприкінці XIX ст. (1896 р.) філософ Карл Уберхорст відзначав високий ступінь розвитку фізичної спритності та майстерності, наводячи приклад танцюристів, стрибунів, гімнастів, акробатів, еквілібристів, фокусників. Досягнення вершників і мімів (*нім. Kunstreiter, Mimiker*) ставали все більш чудовими, і їх майстерність продовжувала розвиватися разом з розвитком технології навчання і опанування цих професій (*Ueberhorst*, 1896, s. 17–18).

### Висновки

Наукова думка кінця XVIII та XIX ст. приділяла увагу «цирковим» виконавцям, однак не ставила виступи найвправніших акробатів чи майстерність наїзників на один естетичний рівень з, наприклад, витворами Мікеланджело чи Дюрера, музикою Моцарта чи Гайдна.

Варто зазначити, що популярне питання про те, чи був «цирк» мистецтвом у XIX ст. є не зовсім коректним. «Цирк» був місцем проведення вистав, тобто спорудою, і більш правильною є постановка питання чи були мистецтвами ті дисципліни чи жанри, які представлялися під час циркових та

театрально-видовищних вистав. Розглянувши матеріали наведені у статті, автор дійшов висновку, що ані акробатичні та атлетичні вистави, ані верхова їзда не визнавалися науковцями у XIX ст. абсолютними категоріями красних мистецтв, але у науковому дискурсі обговорювалася проблема їх статусу та класифікації. Лунала думка про те, що акробатичні виступи вимагали сили, спритності, майстерності, втім наголошувалося, що ці критерії не були підставами для їх відношення до категорій красних мистецтв. Йшлося лише про відносність у цьому питанні.

Якщо сьогодні ми порівнюємо виступи сучасних майстрів цирку з виступами артистів середини XX ст., які були записані на кіноплівку і є доступними для перегляду, то ми одразу побачимо значущу різницю в естетиці цих виступів. Якщо в наш час у виконавців гімнастичних і акробатичних номерів ми спостерігаємо по-балетному витончені лінії, пластичні рухи, намагання тримати акторський образ, і кращі номери є видовищними драматичними міні-виставами і витворами мистецтва, то у виступах артистів минулих поколінь як радянських, так і зарубіжних, помітне нехтування довершеними лініями, зігнуті коліна та ненатягнуті носки під час виконання трюків, концентрація на самому трюку, по-спортивному відточені одноманітні презентаційні жести. І виходячи з цього, якщо спробувати уявити якими були виступи циркових артистів у XIX ст., то, очевидно, що головною метою виступу було вразити складністю трюку і видовищністю, адже саме цього чекала від виступів численна аудиторія, яка збиралася на циркових та акробатичних виставах. Отже, складність була важливішою за естетичну красу, і саме прагнення до надмірного ускладнення трюків і нехтування образом ставало перешкодою для визнання артистів цирку митцями, а їх виступів – красними мистецтвами. Також, ймовірно, виконавці гімнастичних трюків не ставили за мету відповідати естетичним критеріям і більше переймалися тим, як найбільше здивувати публіку і перевершити досягнення колег і конкурентів, адже від цього залежав зарібок, а отже матеріальне забезпечення.

Спроби циркових і акробатичних товариств відтворювати мистецтва часів античності в сучасних виставах і намагання уособлювати собою ці мистецтва не були переконливими і не знаходили підтримки серед науковців, і подібне наслідування більше виглядало як імітація, ніж як справжнє відродження традицій. Перешкодою було негативне сприйняття самих «циркових» виконавців і їх жаги до матеріальної винагороди за покази своїх вистав.

Не є дивним той факт, що акробатичні номери у XIX ст. не сприймалися інтелектуалами і науковцями як витвори мистецтва. На подібне визнання потрібен був час як для розвитку самих мистецтв, так і для звикання суспільства до того, що комедіанти, до яких завжди ставилися з презирством, могли претендувати на статус рівний видатним художникам, композиторам, поетам та письменникам. Після століть неповажливого ставлення до комедіанства, з 1770 -ті рр., часів започаткування вистав в Амфітеатрі Естлі у Ватерлоо, акробати, жонглери, атлети поступово починали виступати на аренах у виставах поруч з наїзниками та демонструвати атлетичні та акробатичні вистави на сценах міських театрів, складаючи загрозову конкуренцію для драматичних та оперних театральних постановок. Поступово підвищувався як суспільний статус виконавців, так і естетичний статус мистецтв та умінь, які вони представляли. У міській та спеціалізованій пресі наприкінці XVIII ст. регулярно писалися рецензії та відгуки, в яких, із захопленням, описувалися циркові та акробатичні вистави і, беззаперечно, визнавалася майстерність виконавців. Очевидним ставав факт, що в культурному просторі Європи з'явилося суттєве явище, яке, швидко розповсюджуючись світом, знаходило прихильників і послідовників серед усіх верств суспільства, стрімко розвивалось і урізноманітнювалось, поставивши перед наукою питання чи потрібно вважати «цирк» видом мистецтва чи лише видовищем і формою розваги.

### Список використаних джерел

1. Боров Ю. Б. *Эстетика*. Москва: Высш. шк., 2002. 511 с.
2. Луначарский А. В. Народный цирк и его развитие. *Вестник театра*. 1919. № 3. С. 5–6. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-massovyh-prazdnestvah/zadachi-obnovlennogo-cirka/>. (дата обращения: 4. 03.2019).
3. Пивоев В. М. *Эстетика*. Москва: Директ-Медиа, 2013. 303 с.
4. *Allgemeine deutsche Bauwörterbuch, das ist Encyclopädie der Baukunst für Alle, die mit dem Hochbau, Flachbau, Bergbau, Maschinenbau ic.* Bd. 1 : A bis Kallriegel / Herausgegeben von O. Mothes. Leipzig: Verlag von Heinrich Matthes, 1858. 1229 s.
5. *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt Kunst, für Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*. Wien, 1835. Nr. 2.

6. *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands* / Herausgegeben von R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff. Altenburg ; Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1839. Bd. 1. 361 s.
7. Bellars W. *Fine Arts and Their Uses : Essays on the essential principles and limits of expression of the various arts, with especial reference to their popular influence*. London: Smith, elder, & Co. 1876. 381 p.
8. Circus : theatrical entertainment / A.H. Saxon, Antony Dacres Hippisley Coxe, LaVahn Gerry Hoh, Robert Lewis Parkinson. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/circus-theatrical-entertainment/> (Accessed: 15.04. 2019).
9. Eberhard J. A. *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen in Briefen*. Halle: bey Hemmerde und Schwetschke, 1814. Theil 3. 416 s.
10. *Encyclopaedia Britannica; or, a Dictionary of Arts and Sciences, completed upon a new plan : in 3 vols. / A Society of Gentlemen in Scotland*. Edinburgh : Published for A. Bell and C. Macfarquhar, 1771. Vol. 2. 1009 p.
11. Gesellschaft Von Gelehrten. *Neuestes Conversations-Lexicon, allgemeine Deutsche Real-Encyclopädie für gebildete Stände*. Wien: Gedruckt und verlegt von Franz Ludwig, 1829. Bd. 10. 604 s.
12. Krause K. Ch. F. *Abriss der Aesthetik oder der Philosophie des Schönen und der schönen Kunst*. Goettingen: in Commission der Dieterich'schen Buchhandlung, 1837. 112 s.
13. Krug W. T. *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte* / herausgegeben von D. W. T. Krug. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1833. Bd. 3. 859 s.
14. Krug W. T. *System der theoretischen Philosophie*. Königsberg: bei August Wilhelm Unzer, 1823. Theil 3. 440 s.
15. Mannsfeld C. E. *Taschenbuch für Freunde des Privattheaters*. Weimar: Verlag und Druck von Bernhard Friedrich Voigt, 1843. 292 s.
16. *Österreichische militärische Zeitschrift* / Redakteur Joh. Bapt. Schels. Wien: Gedruckt bei Anton Strauß'ssel. Witwe, 1833. Bd. 3. Heft 7. 376 s.
17. Pölitz K. H. L. *Die Aesthetik für gebildete Leser*. Theil 1. Leipzig: bei A. E. Hinrichs, 1807. 414 s.
18. Ueberhorst K. *Das Komische*. Bd. I: Das Wirklich-Komische. Leipzig, 1896. Wigand. 562 S.
19. Vieth G. U. A. *Versuch einer Encyclopädie der Leibesübungen*. Berlin: bei Carl Ludwig Hartmann, 1794. Theil 1. 530 s.
20. Vischer F. T. *Aesthetik oder Wissenschaft des schonen : zum Gebrauche für Vorlesungen*. Stuttgart: Carl Macken, Verlagsbuchhandlung, 1853. Theil 3 : Die Kunstlehre. 773 s.
21. Vischer F. T. Dr. Strauß und die Wirtemberger. *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*. 1838. Nr. 66. S. 66.
22. Wren Ch. In Russia, The Circus Is An Art Form. *The New York Times*. 1975. December 14. P. 5. URL: <https://www.nytimes.com/1975/12/14/archives/in-russia-the-circus-is-an-art-form.html>. (Accessed: 28.05. 2019).

## References

- Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt Kunst, für Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*. (1835). Nr. 2.
- Bellars, W. (1876). *Fine Arts and Their Use: Essays on the essential principles and limits of expression of the various arts, with especial reference to their popular influence*. London: Smith, elder, & Co.
- Blum, R., Herloßsohn, K. und Marggraff, H., (1839). *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands*. Bd. 1. Altenburg ; Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons.
- Borev, Yu. (2002). *Eстетика* [Aesthetics]. Moscow: Vysshaya shkola.
- Circus:Theatrical entertainment. (2019). *Encyclopedia Britannica*, [online] Available at: <<https://www.britannica.com/art/circus-theatrical-entertainment/>> [Accessed: 15.04. 2019].
- Eberhard, J.A. (1814). *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen in Briefen*. Theil 3. Halle: bey Hemmerde und Schwetschke.
- Encyclopaedia Britannica; or, a Dictionary of Arts and Sciences, completed upon a new plan A Society of Gentlemen in Scotland*. (1771). (Vol. 2). Edinburgh: Published for A. Bell and C. Macfarquhar.
- Gesellschaft Von Gelehrten. (1829). *Neuestes Conversations-Lexicon, allgemeine Deutsche Real-Encyclopädie für gebildete Stände*. Bd. 10. Wien: Gedruckt und verlegt von Franz Ludwig.
- Krause, K.Ch.F. (1837). *Abriss der Aesthetik oder der Philosophie des Schönen und der schönen Kunst*. Goettingen: in Commission der Dieterich'schen Buchhandlung.
- Krug, W.T. (1823). *System der theoretischen Philosophie*. Theil 3. Königsberg: bei August Wilhelm Unzer.

- Krug, W.T. (1833). *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte*. Bd. 3. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- Lunacharsky, A. (1919). Narodnyi tsirk i ego razvitiye [The tasks of the renewed circus]. *Vestnik teatra*, no. 3, pp. 5–6. Available at: <<http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-massovyh-prazdnestvah/zadachi-obnovlennogo-cirka>> [Accessed : 4.03.2019].
- Mannsfeld, C.E. (1843). *Taschenbuch für Freunde des Privattheaters*. Weimar: Verlag und Druck von Bernhard Friedrich Voigt.
- Mothes, O. Herausgegeben. (1858). *Allgemeine deutsche Bauwörterbuch, das ist Encyclopädie der Baukunst für Alle, die mit dem Hochbau, Flachbau, Bergbau, Maschinenbau ic.* Leipzig: Verlag von Heinrich Matthes.
- Pivoyev, V. (2013). *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: Direkt-Media.
- Pöhlitz, K.H.L. (1807). *Die Aesthetik für gebildete Leser*. Theil 1. Leipzig: bei A. E. Hinrichs.
- Schels, J.P. ed. (1833). *Österreichische militärische Zeitschrift*. Bd. 3, Heft 7. Wien: Gedruckt bei Anton Strauß'ssel.
- Ueberhorst, K. (1896). *Das Komische*. Bd. 1: Das Wirklich-Komische. Leipzig: Verlag von Georg Wigand.
- Vieth, G.U.A. (1794). *Versuch einer Encyclopädie der Leibesübungen*. Theil 1. Berlin: bei Carl Ludwig Hartmann.
- Vischer, F.T. (1838). Dr. Strauß und die Wirtemberger. *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*, no. 66, S. 66.
- Vischer, F.T. (1853). *Aesthetik oder Wissenschaft des schonen: zum Gebrauche für Vorlesungen*. Theil 3: Die Kunstlehre. Stuttgart: Carl Macken, Verlagsbuchhandlung.
- Wren, Ch. (1975). In Russia, The Circus Is An Art Form. *The New York Times*, [online] December 14, p. 5. Available at: <<https://www.nytimes.com/1975/12/14/archives/in-russia-the-circus-is-an-art-form.html>> [Accessed: 28.05. 2019].

Стаття надійшла до редакції: 25.04.2019

## ЦИРКОВОЕ ИСКУССТВО В НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ (КОНЕЦ XVIII–XIX ВВ.)

Поспелов Олег Александрович  
Аспирант, Киевский национальный университет  
театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого,  
Киев, Украина

Цель статьи. Исследовать становление и развитие циркового искусства на западноукраинских землях в составе империи Габсбургов, сделать анализ эстетической рецепции цирковых представлений и профессии артистов цирка в научной мысли в конце XVIII – в течение XIX в. и определение, на основе проанализированных материалов первоисточников, правомерности отношения цирковых выступлений к категории изящных искусств. Для достижения поставленной цели, применены следующие методы исследования: метод контент-анализа, историко-сравнительный, теоретического обобщения. Научная новизна заключается в том, что впервые в научном дискурсе, опираясь на научные работы по эстетике и философии искусства авторов XVIII – XIX вв., проанализированы научное восприятие цирковых выступлений и профессии цирковых исполнителей, сделана попытка определения места и статуса цирка в науке и культурном пространстве исследуемого периода. В выводах отмечается, что, несмотря на то, что цирк является культурным явлением, в научном дискурсе, ни одно из искусств, которые представлялись на арене, не признавалось абсолютной категорией изящных искусств, основными причинами чего были, во-первых, устоявшееся предвзятое отношение в обществе к комедиантам и цирковым артистам и, во-вторых, несоответствие содержания и содержательности акробатических показов тогдашним эстетическим критериям.

*Ключевые слова:* цирк; цирковое искусство; цирковые акробаты; цирковые наездники; эстетика циркового искусства; философия циркового искусства; изящные искусства.

## CIRCUS ARTS IN SCIENTIFIC DISCOURSE (LATE XVIII–XIX CENTURIES)

Oleh Pospelov  
PhD Student, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre,  
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to study the formation and development of the circus art on Western Ukrainian territory as a part of Hapsburg Empire; to analyse the aesthetic reception of the circus performances and the profession of the circus



performers in scientific thought at the end of the 18th – during the 19th century; and to determine, on the basis of the analysed materials of the primary sources, the legitimacy of the relation of the circus performances to the category of fine arts. To achieve this purpose, the following research methods have been applied: the method of content analysis, historical and comparative, the method of theoretical generalization. The scientific novelty lies in the fact that, for the first time in scientific discourse, relying on the scientific works on aesthetics and the philosophy of arts by authors of the 18th – 19th centuries, the scientific perception of the circus performances and the profession of circus performers is being analysed. The place and status of the circus in scientific and cultural space of the studied period is determined. The conclusions indicate that, despite the noticeable nature of the circus as a cultural phenomenon, in the scientific discourse, none of the genres, presented at the circle, have been recognized as an absolute category of fine arts. The main reasons for that were, firstly, the preconceived public attitude to the comedians and the circus performers and, secondly, the discrepancy of the content and integrity of the acrobatic performances towards the aesthetic criteria of the time.

*Keywords:* circus; circus arts; circus acrobats; circus equestrians; circus art aesthetics; circus philosophy; fine arts.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172678

УДК 792.2+793.31]:141.338

**СИНКРЕТИЗМ ТАНЦЮВАЛЬНОГО  
І ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА  
ЙОГО ПРОЯВ У ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІЙ  
СТРУКТУРІ ДРАМАТУРГІЧНОЇ КАНВИ  
СЦЕНІЧНОГО ДІЙСТВА**Рой Євгеній Євгенович<sup>1а</sup>,  
Литвиненко Віктор Андрійович<sup>2а</sup><sup>1</sup>Доктор історичних наук, професор,  
ORCID: 0000-0002-5566-9604,  
e-mail: roiyevhen@gmail.com;<sup>2</sup>Кандидат мистецтвознавства,  
ORCID: 0000-0003-2665-390X,  
e-mail: Lytvynenkova@rambler.ru;<sup>а</sup>Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета дослідження – з'ясувати взаємозв'язок народно-танцювального й театрального мистецтва у відтворенні художньо-сценічної образності вистави (на базі архівних матеріалів, спогадів сучасників тощо), що зафіксовано в творчості видатних майстрів сцени – корифеїв українського театру М. Садовського, М. Кропивницького, І. Мар'яненка, П. Саксаганського, М. Заньковецької, хореографів Х. Ніжинського, В. Верховинця, М. Соболя та ін. Методи дослідження: мистецтвознавчий, історичний, компаративний, що забезпечують з'ясування специфіки розвитку української народної хореографії в контексті театрального мистецтва та виявлення особливостей цієї органіки під час створення художньо-образної структури сценічного дійства. Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що вперше осмислюється взаємозв'язок двох видів сценічного мистецтва – театру й хореографії, що дає змогу висвітлити багатогранність танцювального мистецтва, відкриваючи нові перспективи його розвитку. Висновки. Народна хореографія є синтетичним мистецьким явищем, тісно пов'язаним із театром. Його аналіз дає підстави вести мову про те, що протягом багатьох років на театральних підмостках спостерігався поступовий перехід від окремих танцювальних епізодів у музичних і музично-драматичних виставах до розгорнутих танцювальних картин, водевілей і своєрідних спектаклів-дивертисментів. Це свідчить про те, що на сцені національного класичного театру розвивалася не лише українська народно-сценічна хореографія як його органічний складник, але й постановочне режисерсько-балетмейстерське мистецтво. Утверджуючись у своїх двох майже протилежних тенденціях – широкій театралізації народного танцю й перенесенні на сцену незайманих його зразків, українська сценічна хореографічна культура поступово виявляє власні стильові особливості, водночас взаємозбагачуючись, вона помітно відчуває на собі благотворний вплив театрального мистецтва, що відкриває нові шляхи професіонального розвитку.

*Ключові слова:* синкретизм; художньо-образна структура; драматургія; народно-танцювальне мистецтво; хореограф; корифеї українського театру.

**Вступ**

Комплексне явище – українське сценічне мистецтво ввібрало в себе театральне, хореографічне, музичне та інші його види, які повною мірою сприяють розкриттю художньої образності структури твору та його драматургії. Нині питання синтезу цих видів мистецтва залишається поза увагою вітчизняних науковців, культурологів, мистецтвознавців і потребують науково-мистецтвознавчого дослідження. Багато матеріалів з історії тогочасного українського музично-драматичного театру, котрі збереглися в архівах і фондах наукових бібліотек, ще й досі належно не досліджені.

Наукових досліджень з означеної проблематики у вітчизняній історіографії майже не існує. Огляд літератури, присвяченої вивченню глибинних витоків народно-сценічної хореографічної культури засвідчує, що питання, заявлені в назві наукового дослідження, лише фрагментарно привертали увагу вітчизняних науковців. Аналізуючи їх, дослідження варто умовно поділити на два періоди: радянський і пострадянський. Зокрема, за радянських часів з'явилося чимало студій про становлення та розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва, пов'язаного із творчою роботою корифеїв українського

театру, а також перших українських хореографів-постановників народних танців у фольклорних колективах і театральних виставах. Але більшість дослідників (В. Авраменко, В. Верховинець, О. Воропай, Р. Герасимчук, В. Гнатюк, А. Гуменюк, М. Грінченко, К. Квітка, Ф. Колесса й ін.), аналізуючи народно-танцювальне мистецтво, вивчали його переважно в історико-етнографічному та фольклорному аспектах. У пострадянський період науково-дослідну роботу з питань теорії та історії українського народно-сценічного хореографічного мистецтва продовжили вітчизняні науковці – А. Іваницький, К. Балог, Г. Боримська, О. Бігус, Д. Демків, І. Кіндер, С. Легка, Є. Рой, В. Литвиненко, О. Помпа, В. Шкоріненко, з питань утілення візуально-сценічних образів і питанням театралізації українських народних обрядів, звичаїв і традицій – О. Бойко, К. Василенко, А. Цьось та ін. Праці цих дослідників стали важливим складником мистецтвознавчого і культурологічного наукового простору.

### Мета статті

Мета дослідження – з'ясувати взаємозв'язок народно-танцювального й театрального мистецтва у відтворенні художньо-сценічної образності вистави (на базі архівних матеріалів, спогадів сучасників тощо), що зафіксовано в творчості видатних майстрів сцени – корифеїв українського театру М. Щепкіна, М. Садовського, М. Кропивницького, І. Мар'яненка, П. Саксаганського, М. Заньковецької, хореографів Х. Ніжинського, В. Верховинця, М. Соболя і А. Жукова й ін.

### Виклад матеріалу дослідження

Український народний танець можна побачити в сценічних варіантах не лише на підмостках у сценічних балетних і оперних виставах, але й у театральних постановках музично-драматичних театрів оперети, де він є невіддільним сценічним атрибутом у розкритті сюжетної дії, драматургії та художньої образності характерів героїв вистав. Його формування та розвиток є своєрідною школою, що дає пояснення багатьом явищам у мистецтві народної хореографії, яке було й залишається втіленням не лише мудрості народу і його духовної краси, але й життєвої сили та національного характеру.

Стосовно першооснови національного хореографічного мистецтва треба відмітити, що вже на ранній стадії становлення воно почало відшукувати своє місце в найстаріших формах театру. Це можна простежити, аналізуючи виступи скоморохів, роботу шкільного театру, а також в різних балаганних формах під час проведення ярмарків, де воно несло в собі розважальний зміст і в той же час сприяло утворенню певних характерних образів (Голейзовский, 1964, с. 25–28). До цього варто додати, що ця категорія вуличних артистів не лише популяризувала танцювально-пісенний і музичний фольклор, але й створювала його нові форми, прищеплюючи симпатії до народних танців, сповнених гумором і веселим жартом.

Саме в ньому можна було побачити елементи акторської майстерності й танцювально-пісенної та музичної імпровізації, яка часто містила елементи театральної пантоміми. Це дає підстави вести мову про те, що вже в ранніх театральних формах простежується тісний зв'язок танцю й театрального мистецтва в своєрідних театралізованих постановках. У них, серед іншого, можна побачити й романтичні, драматичні та ліричні елементи театралізовано-танцювального фольклору, з допомогою якого створювалися імпровізовані сценки – інтермедії в різнопланових сценічних дійствах (Рой, 2015, с. 24–26).

Новим етапом у розвитку народно-сценічної хореографії стала поява народно-танцювального мистецтва на сцені оперних, музично-драматичних та інших театральних колективів. У них емоційно-наснажений іскрометний український танець часто ставав окрасою спектаклів, що мав великий успіх у глядачів, особливо під час гастролей українських театральних труп у Петербурзі, Москві та за кордоном. Так, гастролуючи в Парижі у 1893 р., українська театральна трупа Г. Деркача показала вистави «Назар Стодоля» і «Наталка Полтавка» з вокально-танцювальною картиною «Вечорниці» П. Ніщинського, у яких танець став невід'ємним атрибутом драматичних колізій цих спектаклів. Глядацьку аудиторію особливо вразили українські танці в славнозвісному спектаклі «Наталка Полтавка», про що писала тогочасна російська преса (Новое время, 1893, 6 грудня).

У досить різноманітній, часом строкатій творчості хореографів-постановників, які працювали в різних театральних колективах, зокрема в трупах М. Садовського, П. Саксаганського та М. Кропивницького й ін., уже на межі XIX–XX ст. виразно намітилися дві тенденції використання в них українських танців. Перша з них, прихильником якої був Х. Ніжинський, пов'язана із прагненням

до їх яскравої, технічно ускладненої театралізації і вільної сценічної інтерпретації фольклорних зразків. Здійснюючи разом з М. Кропивницьким постановки опери «Катерина» М. Аркаса за поемою Т. Г. Шевченка, Х. Ніжинський чудово поставив розгорнуту танцювальну картину «Козак», у якій з особливою повнотою розкрив власне бачення сценічної інтерпретації української народно-сценічної хореографії. Друга, яку представляв В. Верховинець, навпаки, передбачала дбайливе перенесення на театральну сцену незмінних зразків національної народної хореографії зі старанним збереження манери виконання кожного танцювального елемента.

Початок ХХ ст. характеризується тим, що в музично-театральних колективах України спостерігаються зростаючі тенденції до театралізації й технічного ускладнення танцювально-пластичних елементів, які використовувалися в режисерсько-постановочній роботі спектаклів. Одним із представників популяризації цього напрямку танцювального фольклору в театральних виставах був М. Соболев, постановки якого правили за зразок для балетних хореографів, котрі працювали з театральними трупами. Щоправда, серед них були й постановники, котрі механічно переносили окремі примітивні танцювальні композиції з вистави у виставу і тим самим відривали український сценічний танець від його народної першооснови, замінюючи народно-хореографічні рухи набором виразних та ефективних танцювальних трюків. Про ці псевдонародні танцювальні картини театральних спектаклів з обуренням писав композитор К. Стеценко в одній із своїх театральних рецензій (Рада, 1909, 20 липня).

Проте, еволюціонуючи, українське народно-танцювальне мистецтво впевнено набирало сили, поступово все ширше заявляючи про себе, окрім оперних, ще й у музично-драматичних виставах національного класичного театру. В ньому український танець, як невід'ємний складник художньо-цілісної синтетичної театральної дії, стає промовистим засобом розкриття ідейно-образного змісту спектаклю та образних характеристик персонажів.

Одночасно з розвитком українського класичного театру, його режисури й акторського виконавства, утвердженням глибоко народної естетики відбувається складний, часом досить суперечливий процес формування стилевих особливостей і форм національної народно-сценічної хореографії. Корифеї українського театру М. Садовський, М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Старицький та їхні учні чудово знали й постійно використовували багатющі перлини українського народного танцю, майстерно переносили його зразки на сцену й тактовно їх театралізували. Саме з їхньою творчістю певною мірою пов'язаний еволюційний розвиток театралізованого народно-сценічного танцю як складника українського хореографічного мистецтва. У Києві, Харкові, Полтаві, Єлисаветграді та інших містах з успіхом проходили ці вистави класиків, у яких танець вдало доповнював розгорнуті мізансцени, відтіняючи типові картини тогочасного життя та розкриваючи образні характери задіяних персонажів вистав. Крім того, він органічно вписувався в композиційну структуру спектаклю, поживляючи його (Боримська, 1974, с. 12).

Створені з допомогою танцю художньо-сценічні образи, з одного боку, давали повнішу, об'єктивну картину реальності, а з іншого – розкривали суб'єктивне, індивідуальне бачення її артистом, тобто те, що створюється в процесі художнього узагальнення через індивідуальну неповторну форму сценічного мистецтва. Його часто використовували знані тогочасні майстри театральної сцени, зокрема такі, як М. Заньковецька, Г. Борисоглібська, І. Мар'яненко, О. Полянський. Свій яскравий самобутній сюжетно-побутовий танець, у якому режисери часто були не лише винахідливими постановниками, але й блискучими виконавцями, вони неодноразово демонстрували танцювальну віртуозність на сценічних підмостках різних театрів (Х. Ніжинський, М. Садовський), передаючи її в дещо театралізованій формі. Так, створені з допомогою танцювальних мізансцен художньо-сценічні образи, наприклад, у п'єсі «Різдвяна ніч» в Полтавському та Єлисаветградському музично-драматичних театрах, глядачі побачили вишукані композиційні режисерські побудови, де винахідливо спліталися танцювальні пластичні замальовки, обарвлені елементами українських хоріводів з розвитим драматургією дії. Зібрані й оброблені В. Верховинцем кращі зразки танцювального фольклору були органічно введені в згаданий вище спектакль. Ці різноманітні, насичені народно-танцювальною лексикою сценічні епізоди можна було також побачити і в інших виставах цих українських театрів («Наталка Полтавка», «Назар Стодоля»).

Синтезуючи елементи драматичного дійства з пісенно-музичним мистецтвом, народний танець почав відтворювати на театральних підмостках тонкі психологічні нюанси, сприяючи підвищенню емоційності сценічної дії та допомагаючи досягти художньої достеменності в зображенні подій під час розкриття повсякденних епізодів життя різних прошарків населення відтворюваних у виставах (Станішевський, 1957, с. 77).

Закріплюючись на сцені музично-драматичних театрів, український народний танець помітно сприяв більш яскраво-емоційній видовищності спектаклів при відтворенні їх драматургічної канви. Наочним підтвердженням цього є творча діяльність корифеїв українського театру. В їхніх виставах було чимало новаторських ідей, пов'язаних зі створенням розгорнутих танцювальних сценічних картин, що свідчило про розуміння постановниками й виконавцями традицій національної музично-театральної і танцювальної культури. Це феноменальне явище особливо проявлялося в масових танцювальних картинах, зокрема у виставі «Майська ніч» за повістю М. Гоголя. Пародійно гумористичного забарвлення набув і створений М. Садовським разом з В. Верховинцем «Танець грацій», побудований на дівочих танцювальних танках в «Енеїді» за І. Котляревським, поставлений творчою трупю його театру.

Крім того, у театрі М. Садовського в спектаклі «Запорожець за Дунаєм» ним був введений танцювальний епізод, де актор, створюючи художній образ свого персонажа, зумів не лише підпорядкувати «точні копії» народних танців яскраво комедійному й гостро сатиричному режисерському рішенню, але й надати танцювальним картинам вистави виразної характерності, розкрити їх через окремі риси свого персонажу. Підтвердженням цього слугують спогади сучасників, які відзначали не лише високу майстерність митця, але й танцювальну, стверджуючи, що М. Садовський в цій виставі «настільки оригінально виконував «козачок», що рівних йому в цьому не було, а всі його танцювальні рухи характеризувалися автентичною пластикою, котру можна було спостерігати в середовищі його сценічного героя» (Мар'яненко, 1964, с. 157).

Український народний танець у його театральному варіанті був художньо-образним, глибоко емоційним і багатим своєю виразністю, надаючи йому і високої мистецької цінності в різнопланових сценічних постановках митця. Усе це сприяло повнішому розкриттю прихованих рис характеру сценічного персонажа. Проте не лише корифею українського театру М. Садовському танець допомагав у відтворенні характерів героїв п'єс, ролі яких він виконував. Іншими подібними прикладами може бути творчість багатьох відомих на той час артистів, для яких танці були не елементом розважальності на сцені, а засобом розбудови образної складової музично-театрального дійства. Серед них і М. Заньковецька, яка створила привабливий образ циганки Ази в однойменному спектаклі, для якої не лише щедре розмаїття українського народного танцю, але й своєрідні риси та особливості національного музично-театрального мистецтва і його народжені реалістичні традиції виразно проступали в цій виставі. Їх також можна було побачити і в інших виставах, де образний танець викликав загальне захоплення, допомагаючи розкривати найпотаємніші почуття героїні. Вона зуміла знайти для цієї ролі багато тонких, психологічно-правдивих пластичних та акторських деталей, які допомогли актрисі виразніше передати веселий циганський характер і душевний біль молодої дівчини. (Дурилін, 1955, с. 267).

Варто наголосити, що артисти театру корифеїв не були піонерами, використовуючи можливості танцю для правдивого відтворення образних характерів своїх сценічних персонажів. Цей виразально-образний прийом застосовували набагато раніше вже в трупах кріпосних театрах, зокрема у виставі «Наталка Полтавка» І. Котляревського, де артисти намагалися з допомогою танцю глибше розкрити національні характери своїх героїв. Чи не найбільш вдало це робив М. Щепкін, створюючи у вище згаданій п'єсі образний характер Макогона в усьому своєму багатстві та розмаїтті і тим самим намагаючись з допомогою мистецтва народного танцю повніше розкрити вдачу свого сценічного персонажа (Крюков, 1841, с. 171).

Продовжували реалістичні та глибоко народні акторські традиції М. Щепкіна, зокрема традиції використання українських народних танців у відтворенні сценічних образів, які розквітли і все більше утверджувалися на театральній сцені країни, й інші корифеїв українського театру. Для них танець став не лише справжнім зразком сценічного самовираження та пластичної майстерності, але й логічної психологічної вмотивованості. Це наочно простежується в грі відомого майстра театральної сцени П. Саксаганського, коли актор, образно підспівуючи і хвацьки пританцювуючи, демонстрував норів і безтурботність характеру свого сценічного персонажа. Саме ці плідні новаторські на той час риси мали особливий вплив на утвердження в творчій практиці інших театрів принципів народності й реалізму. Цьому значною мірою сприяла творча співпраця із знавцями тонкощів автентичного виконання окремих танцювально-фольклорних елементів В. Верховинця та М. Соболя (Боримська, 1971, с. 13).

Зокрема, В. Верховинець не тільки вводив зібрані й оброблені народні танці з мальовничими, колоритними фігурами в спектаклі М. Садовського, але й, використовуючи акторський потенціал його театральної трупи, створював самостійні танцювальні вистави-дивертисменти («Дві сім'ї», «Прислужники», «Жнива в Малоросії», водевіль «Козак віршотворець» І. Шаховського і П. Кавоса). Їх періодично ставили з метою популяризації українського народно-танцювального мистецтва серед

широкого загалу. Проте слід зауважити, що цим бажанням хореографа охопити значно більшу глядацьку аудиторію не обмежувалося. А тому 1912 року на сцені театру М. Садовського митець з метою популяризації українських танців організовує ще й тематичні вечори з народної хореографії й показом окремих музично-танцювальних картин з відомих українських оперних вистав та оперет М. Лисенка, К. Стеценка й інших композиторів («Українка або Чарівний замок», «Галька» і «Пісні в сценічних образах персонажів») (Василенко, 1997, с. 40), на яких молоді ентузіасти-танцюристи й актори майстерно виконували щойно записані ним народні танці, котрі з давніх-давен побутували на теренах України, майстерно вводючи їх в театралізовані постановки. Серед них можна було побачити і «Гопак» села Кривого, херсонські танці, веснянки, а також «Роман», «Аркан» тощо (Верховинець, 2005, с. 91–95).

Зі створення на базі пересувних труп професійних театрів поступово утверджується й бурхливо розвивається акторська майстерність, виразно окреслюються їхні характерні риси та особливості, пов'язані з глибоко народними й акторськими традиціями українського сценічного мистецтва. Так, молоді майстри театральної трупи М. Кропивницького в Єлисаветграді (нині Кропивницький) успішно опановують досягнення і багатства національного народно-сценічного мистецтва з елементами народно танцювального, які стають переконливим засобом правдивого, глибокого розкриття людських характерів і почуттів. Органічне поєднання акторської майстерності та віртуозної танцювальної техніки відзначало кращі виконавські роботи і в новостворених спектаклях, включаючи й одноактні дивертисменти, наприклад «Малоросійський балет» на сцені цього театру (Станишевський, 2008, с. 35).

Аналізуючи творчу діяльність М. Кропивницького, зокрема його тісні зв'язки з українським народно-танцювальним мистецтвом як органічним складником поставлених ним музично-драматичних вистав, варто звернути увагу на те, що митець, знаючи специфіку народного танцю і його місце в житті народу, вдало використовував особливості цього виду сценічного мистецтва в своїй творчій роботі, у т.ч. і для розкриття характерів персонажів п'єс («Сватання на Гончарівці», «Купала на Івана», «Москаль-чарівник», «Любка або Сватання в селі Рихмах»). Популяризуючи народний танець в умовах музично-драматичного театру, видатний режисер водночас сприяв вдалому перетворенню фольклорної хореографії в її народно-сценічну форму, органічно поєднуючи український танець з піснею і словом в розгорнутих мізансценах на театральних підмостках. Варто звернути увагу, що все це робиться ним ненав'язливо, з почуттям міри, імпровізаційно, що створює враження щойно винайденого тут же, на очах глядачів, якогось окремого епізоду. До речі, багато здобутків трупи М. Кропивницького пізніше використали режисери, працюючи в творчому тандемі з постановниками танців та балетів і в інших українських музично-драматичних театрах, а пізніше навіть і на оперній сцені.

При цьому слід зауважити, що саме Єлисаветградський професійний театр з його прем'єрним спектаклем «Наталка Полтавка» за п'єсою І. Котляревського став творчою лабораторією цього знаного митця. Уже її перша постановка завдяки використанню сценічними персонажами пісенно-танцювальних елементів, фактично сприяла зміцненню позицій у формуванні української народно-сценічної хореографії на театральних підмостках. Танцювально-пісенні засоби слугували не лише вдалим доповненням до розкриття образів різних суспільних верств і характерів героїв п'єси, але й допомагали у вирішенні режисером драматургічної концепції вистави, сприяючи підвищенню емоційності дії. Консультантом його музично-драматичних і оперних вистав були відомі вже тоді хореографи Х. Ніжинський і В. Верховинець (Станишевський, 2008, с. 35).

Усе це свідчить про те, що вже в театрі корифеїв і в драматургії та музиці, і в хореографії все частіше художньою домінантою сценічних постановок ставали танцювальні сценки, водевілі, засновані на національних народних мотивах. У них український танець, поєднаний із піснею, часто не лише вдало доповнював святкову атмосферу тематичних заходів, але й давав змогу глибше відтворювати події в розкритті повсякденних епізодів народного побуту та образний характер дійових персонажів, котрі базувалися на них, як на яскравий правдивий засіб. Подібні постановки давали змогу і балетмейстеру, і артистам органічно поєднувати танцювальне й театральне мистецтво в органічне ціле, а це, своєю чергою, робило український сценічний танець більш видовищним та образним. Так, завдяки корифеям українських театрів, а пізніше й інших талановитих майстрів української сцени все частіше на театральні підмостки проникала народно-танцювальна творчість, сприяючи формуванню національної народної хореографії в умовах театрального жанру.

У бурхливому вирі музично-театральних шукань першої третини ХХ ст. усе частіше народжувалися на українській сцені й оригінальні оперно-балетні вистави, де відзеркалювалися основні тенденції зміцнення фундаментальних позицій театрального мистецтва та української

народної хореографії, а також утвердження у творчій практиці колективів принципів народності й реалізму, що знаходило прояв у режисерсько-постановочній роботі.

Створюючи дійсно новий театр, українські митці прагнули сформуванню не тільки високопрофесійну трупю з цікавим змістовним репертуаром, але й творчий колектив, спроможний ставити оперно-балетні вистави на національній основі. Так, в основі їхнього репертуару були, окрім інших, і твори українських композиторів, зокрема, «Тарас Бульба», «Утоплена» М. Лисенка, «Галька» С. Манюшка, у яких народно-сценічний танець зайняв помітне місце. Але чи не найяскравіше це простежувалося в українському героїко-романтичному балеті «Пан Каньовський», який став репертуарним у багатьох театрах українських міст.

Намітилася ще одна тенденція, яка характеризувалася тим, що режисери музично-драматичних театрів у своїх виставах, окрім створення розгорнутих танцювальних мізансцен, почали поступово переходили від музично-драматичних постановок і своєрідних спектаклів-дивертисментів до оперно-балетних вистав. Це наочно простежувалося в Державній українській музичній драмі, створеній у Києві в 1919 р., у якій одним з провідних режисерів був Лесь Курбас, а балетну трупю очолював М. Мордкін. Творча співпраця цих митців виразно проявилася в лірико-романтичній оперній виставі «Утоплена» М. Лисенка. Вона сприяла тому, що Лесь Курбас, тонко відчуючи стильові особливості композитора, прагнув якомога точніше відтворити настрої та ритми музики композитора в детально розроблених та зафіксованих танцювально-пластичних малюнках кожної розгорнутої поставленої М. Мордкіним масової сцени. У спектаклі цього режисера-експериментатора, з подачі етнографо-консультанта В. Верховинця була спроба ввести розгорнуті танцювальні картини та показати народні ігри, танці й хороводи русалок як своєрідне віддзеркалення пластичних образів і фантастичних уявлень українського народу, розквітчуючи все це розмаїття елементами народної хореографії. Своім новаторством у створенні експериментальних танцювально-пісенних постановок митці пришвидшували шлях розвитку українського народно-сценічного танцювального мистецтва (Василенко, 1997, с. 106).

Так, завдяки творчій фантазії видатних майстрів сцени – режисерів, балетмейстерів-постановників і, безумовно, акторів, які фахово використовували не лише в класичній драматургії репертуарних вистав, але й в оперно-балетних постановках український побутовий танець, він усе частіше знаходив свою нішу в сценічній формі театрального мистецтва. На підтвердження цього можна навести чимало прикладів. Окрім вищезгаданих театральних колективів, треба згадати Харківський театр музичної комедії, «Товариство українських артистів» з їхніми репертуарними п'єсами «Зальоти соцького Мусія», «Поливода», «Маруся Богуславка», «Катерина» та багато інших, де образний народний танець став невід'ємним складником вистав (Василько, 1962, с. 164).

Усе це свідчить про те, що український народний танець впевнено розпочав свою тріумфальну ходу, вписуючись у сценічні постановки музично-драматичних театрів країни, сприяючи якнайповнішому виявленню ідейно-образного змісту театральних вистав. Яскравим підтвердженням можуть слугувати й постановки «франківців» – «Лісова пісня» Лесі Українки, «Ревізор» М. Гоголя, драма І. Франка «Украдене щастя», «97» М. Куліша, а також «Вій» Остапа Вишні (за М. Гоголем), у яких були задіяні Г. Юра, А. Бучма, М. Крушельницький, О. Горська, П. Нятко й інші молоді на той час актори, котрі згодом увійшли в історію української театральної сцени як видатні митці. Усі вони майстерно володіли також і мистецтвом народного танцю й співу, використовуючи їх в окремих мізансценах спектаклів, часто демонструючи при цьому свої імпровізаторські здібності при розкритті характерів (Цюсь, 1994, с. 30). Створені ними театральні образи немовби вийшли з найглибших джерел танцювально-пісенного фольклору, відкриваючи нові можливості та захоплюючи перспективи розвитку українського народно-сценічного танцювального мистецтва. Ця галерея яскравих, живих людських характерів, наділених мудрістю, життєрадісністю та невичерпним гумором, забарвленим широчердістю акторської гри, була органічно вплетена в загальне режисерське рішення вистав музично-драматичних театрів (Рой, 2015, с. 114).

Щоправда, у досить різноплановій творчості хореографів-постановників, знавців народно-танцювального мистецтва, які багато працювали як консультанти-хореографи в театральних колективах, все частіше почали виникати творчі розбіжності в оцінці сценічних театральних постановок танцювального фольклору. У результаті дискусій почали все виразніше простежуватися дві основні тенденції в інтерпретації українського народного танцю, а тепер уже й на оперно-балетній сцені. Перша, що пов'язана з театралізацією національного фольклору, найбільш чітко проявилася в творчості балетмейстера-постановника Павла Вірського, зокрема в постановці опери «Тарас Бульба» на одеській сцені. Друга – дбайливе перенесення на театральну сцену незмінних зразків української

народної хореографії в первинному фольклорному варіанті («Пан Каньовський»). Однак шлях, утверджений Павлом Вірським, відразу ж дістав визнання серед українських хореографів і артистів, які почали його використовувати. Так, завдяки творчій організації українських майстрів сцени, які вміло використовували в класичній драматургії спектаклів народний танець, він став займати своє місце в сценічній формі театру. Це свідчило за те, що, шукаючи нові своєрідні шляхи свого розвитку, українське музично-драматичне й оперне мистецтво органічно зближалося з танцювальним, тим самим образно збагачуючи змістовною наповненістю і драматургічну канву сценічної постановки.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що вперше осмислюється взаємозв'язок двох видів сценічного мистецтва – театру й хореографії, що дає змогу висвітлити багатогранність танцювального мистецтва, відкриваючи нові перспективи його розвитку

### Висновки

Українська народна хореографія протягом тривалого часу свого формування розвивалася в тісному зв'язку із театральним-музичним мистецтвом. Результати цього синтезу знаходили свій прояв насамперед у художньо-образній структурі сценічних вистав, посилюючи конкретність та національну ідентифікацію й поступово виявляючи власні стильові особливості. Це синкретично-художнє явище сприяло взаємозбагаченню названих видів мистецтва і відкривало нові перспективи в розвитку кожного з них як складників національної сценічної культури.

### Список використаних джерел

1. Боримська Г. *Самоцвіти українського танцю*. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
2. Василенко К. *Український танець*. Київ : Інститут підвищення кваліфікації працівників культури, 1997. 282 с.
3. Василько В. *Микола Садовський та його театр*. Київ : Мистецтво, 1962. 234 с.
4. Верховинець В. М. *Теорія українського народного танцю*. Київ : Музична Україна, 2005. 150 с.
5. Голейзовский К. *Образы русской народной хореографии*. Москва : Искусство, 1964. 358 с.
6. Дурилін С. М. *Марія Заньковецька. 1860–1934. Життя і творчість*. Київ : Мистецтво, 1955. 520 с.
7. Крюков Д. *Несколько слов о сценическом искусстве*. Москва, 1841. 187 с.
8. Мар'яненко І. О. *Сцена, актори, ролі*. Київ : Мистецтво, 1964. 290 с.
9. *Новое время*. 1893. 6 дек.
10. Рой Є. Є. Народний танок як складова календарно-святкової обрядової культури України: історичний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 3. С. 20–27. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2015.138452>.
11. Рой Є. Є. Становлення і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва як складника хореографічної культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Серія: історія, теорія художньої культури*. 2015. № 34. С. 109–117.
12. Станишевський Ю. *Украинский балетный театр: история и современность*. Киев : Музична Україна, 2008. 234 с.
13. Станішевський Ю. *Обрії музичного театру*. Київ : Музична Україна, 1957. 204.
14. Стеценко К. Труппа д. Колесниченко. *Рада*. 1909. 7 іюля (20 липня). С. 3–4.
15. Цьось А. *Українські народні ігри та забави*. Луцьк : Надстир'я, 1994.

### References

- Borymska, H. (1974). *Samotsvity ukrainskoho tantsiu* [Gems of Ukrainian Dance]. Kyiv: Mystetstvo.
- Stanishevskij, Ju. (2008). *Ukrainckij baletnyj teatr: ictorija i sowremennost'* [Ukrainian Ballet Theater: history and present time]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
- Durylin, S. M. (1955). *Mariia Zankovetska 1860–1934. Zhyttia i tvorchist* [Maria Zankovetska 1860-1934. Life and creative work]. Kyiv: Mystetstvo.
- Golejsowckij, K. (1964). *Obrasy rusckoj narodnoj choreogravi* [Sketches of Russian folk choreography]. Moscow: Ickucstwo.



- Krjukow, D. (1841). *Neckol'ko cłow o czenitscheckom chudozhectwe* [A few words about stage art]. Moscow.
- Marianenko, I. O. (1964). *Stsena, aktory, roli* [Scene, actors, roles]. Kyiv: Mystetstvo.
- Novoe vremya* [New time]. (1893). December 6.
- Roi, Ye.Ye. (2015). Narodnyi tanok yak skladova kalendarno-sviatkovoi obriadovoi kultury Ukrainy: istorychnyi aspekt [Folk Dance – as Part of the Festive Calendar Ritual Ukrainian Culture: a Historical Aspect]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, no. 3, pp. 20–27. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2015.138452>.
- Roi, Ye.Ye. (2015). *Stanovlennia i rozvytok narodno-stsenichnoho tantsiuvalnoho mystetstva yak skladnyka khoreohrafichnoi kultury* [Formation and development of folk-stage dance art as a component of choreographic culture]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, no. 34, pp. 109–117.
- Stanishevskiy, Yu. (1957). *Obrii muzychnoho teatru* [Horizons of the Musical Theater]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
- Stetsenko, K. (1909). *Truppa d. Kolesnychenko* [Kolesnychenko's company]. *Rada*, July 20, pp. 3–4.
- Tsos, A. (1994). *Ukrainski narodni ihry ta zabavy* [Ukrainian folk games and fun]. Lutsk: Nadstyria.
- Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi tanets* [Ukrainian dance]. Kyiv: Institute for the Advancement of Cultural Workers.
- Vasylko, V. (1962). *Mykola Sadovskyi ta yoho teatr* [Mykola Sadovsky and his theater]. Kyiv: Mystetstvo.
- Verkhovynets, V.M. (2005). *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Theory of Ukrainian folk dance]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

Стаття надійшла до редакції: 10.05.2019

**СИНКРЕТИЗМ ТАНЦЕВАЛЬНОГО  
И ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА  
И ЕГО ПРОЯВЛЕНИЕ  
В ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ  
СТРУКТУРЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ  
КАНВЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ**

Рой Евгений Евгеньевич<sup>1а</sup>,

Литвиненко Виктор Андреевич<sup>2а</sup>

<sup>1</sup>Доктор исторических наук, профессор;

<sup>2</sup>Кандидат искусствоведения;

<sup>а</sup>Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель исследования – выяснить взаимосвязь народно-танцевального и театрального искусства при воспроизведении художественно-сценической образности представления (на основе архивных материалов, воспоминаний современников и др.), что зафиксировано в творчестве выдающихся мастеров сцены – корифеев украинского театра М. Садовского, М. Кропивницького, И. Марьяненко, П. Саксаганского, М. Заньковецкой, хореографов Х. Нежинского, В. Верховинца, М. Соболя и др. Методы исследования: искусствоведческий, исторический, компаративный, что обеспечивают выяснение специфики развития украинской народной хореографии в контексте театрального искусства и выявление особенности этой органики при создании художественно-образной структуры сценического действия. Научная новизна результатов исследования заключается в том, что впервые осмысливается взаимосвязь двух видов сценического искусства – театра и хореографии, что позволяет осветить многогранность танцевального искусства, открывая новые перспективы его развития. Выводы. Народная хореография является синтетическим художественным явлением, которое тесно связано с театром. Его анализ позволяет вести речь о том, что в течение многих лет на театральных подмостках наблюдался постепенный переход от отдельных танцевальных эпизодов в музыкальных и музыкально-драматических спектаклях к развернутым танцевальным картинам, водевилям и своеобразным спектаклям-дивертисментам. Это свидетельствует о том, что на сцене национального классического театра развивалась не только украинская народно-сценическая хореография как его органическая составляющая, но и постановочное режиссерско-балетмейстерское искусство. Утверждаясь в своих двух почти противоположных тенденциях – широкой театрализации народного танца и переносе на сцену первозданных его образцов, украинская сценическая хореографическая культура постепенно проявляет собственные стилевые особенности, одновременно взаимно обогащаясь, она заметно испытывает на себе благотворное влияние театрального искусства, открывает новые пути профессионального развития.

*Ключевые слова:* синкретизм; художественно-образная структура; драматургия народно-танцевального искусства; хореограф; корифеи украинского театра.

**SYNCRETISM OF THE DANCING  
AND THEATRE ARTS, AND ITS ASPECT  
IN THE ARTISTIC STRUCTURE  
OF THE DRAMATURGICAL OUTLINES  
OF THE SCENIC ACTIVITY**Yevhenii Roi<sup>1a</sup>, Viktor Lytvynenko<sup>2a</sup><sup>1</sup>*Doctor of Historical Sciences, Professor;*<sup>2</sup>*PhD in Art History;*<sup>a</sup>*Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the research is to explore the interrelation between folk dance and theatre arts reproducing the artistic and stage imagery of the play (through archival materials, memories, contemporaries, etc.). It is expressed in the work of the outstanding stage masters – the Ukrainian theatre elders M. Sadovsky, M. Kropyvnytsky, I. Mar'ianenko, P. Saksaganskyi, M. Zankovetska, choreographers H. Nezhinskyi, V. Verhovynets, M. Sobol and others. Methods of the research. There is historical, comparative and art studies, which allow exploring and critically analysing the specifics of the development of Ukrainian folk choreography in the context of theatre arts, and identifying the peculiarities of this organics when creating the artistic-figurative structure of the stage action. The scientific novelty of the research results is that for the first time the interrelation of two types of stage arts is being comprehended, which allows us to see the versatility of the art of choreography. Conclusions. Folk choreography is a synthetic artistic phenomenon, which is closely linked to the theatre. Analysing it we suggest that over the years in theatre plays there has been a gradual shift from the individual dances to musical and drama performances to dance paintings and peculiar performances of the divertissements. This testifies that on stage of the national classical theatre not only Ukrainian folk-stage choreography, its organic component, but also staged director-choreographer's art developed. Affirming in their two almost opposite tendencies – a broad dramatization of folk dance and the transfer of unspoilt samples to the stage, the Ukrainian stage choreographic culture gradually reveals its own style features, while at the same time noticeably experiencing the beneficial influence of the theatre arts, and paves the new ways for professional growth.

*Keywords:* syncretism; artistic-figurative structure; dance folk-dance art; choreographer; the Ukrainian theatre elders.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172679

UDC 792:688.742.5

**THE USE OF THREE-DIMENSIONAL  
IMAGES IN STAGE ART**

Tetiana Sovhyria  
*PhD in Art History,*  
*ORCID: 0000-0002-7023-5361,*  
*e-mail: STIsovgyra@gmail.com,*  
*Kyiv National University of Culture and Arts,*  
*36, Ye. Konovaltsia Str., Kyiv, 01133, Ukraine*

The purpose of the scientific paper is to clarify the features of the three-dimensional image and the possibility of its use in the stage space. The research methods. In this scientific paper the general scientific and specific scientific methods are used: analytical – in the analysis of philosophical, art studies, cultural literature on the subject of research; historical – in consideration of the stages of the formation of video mapping as an artistic phenomenon; theoretical – to clarify the essence of the concept of “video mapping”, its components and the specifics of bringing it to the stage space; comparative-typological – to reveal features of similarity and differences between scenic and visual arts; conceptual – in the characterization of the conceptual-terminological research system. The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time it has revealed the possibility of using a three-dimensional image in the production process of entertaining and spectacular events and the relevant problems with its practical implementation in the stage space have been analyzed.

Conclusions. On the material of theatrical and variety productions, fashion shows and concert items, it is proved that the use of the technical component of video mapping is possible in the conditions of the stage space; it visually gives the stage special expressiveness, it can serve as a stage decoration equipment and create an impressive effect of illusion and entertainment.

*Keywords:* video mapping; projection; stage space; stage art.

**Introduction**

The appearance of a three-dimensional image marked a new stage in the development of not only screen-oriented types of art (television, cinema, video), but also visual and spatial ones. Today, a three-dimensional stereo image is obtained from the category of “curiosity”, and it is often used in everyday life: in the process of creating promotional presentations, while watching movies, videos, playing video games, in creating art objects, and the like.

In one of the first scientific reports on the three-dimensional image “A Vision of Telepresence for Medical Consultation and Other Applications” H. Fuchs at the International Symposium on Robotics Research in 1993 proposed a new model of projecting an image onto a non-flat surface.

Modern scientists have begun to thoroughly explore the features of 3d-projection and its influence on the consumer audience. Thus, creative developers in the field of information science from Microsoft Reseach B. Jones, H. Benko, E. Ofek, A. Wilson in the article “IllumiRoom: Peripheral Projected Reality with the Beamatron” (2013), analyzing 3d-specificity, note that the stereo image greatly improves the impression of viewing the projected images. Researchers B. Buxton (“Interfaces for multiparty videoconferences”, 1997) and O. Bimber (“Superimposing pictorial artwork with projected imagery”, 2006) interpret the artistic component of the three-dimensional image. O. Bimber, through the example of the synthesis of works of pictorial art of computer interactive technologies, justified the expediency of using such a synthesis; the scientist emphasizes that with the help of the newest technologies, in particular video mapping, we can take a fresh look at the original artifacts. Authors R. Raskar, G. Welch, M. Cutts, A. Lake, L. Stesin, and H. Fuchs in the research paper “The Unified Approach to Image-Based Modeling and Spatially Immersive Displays” (1998) suggested a hypothesis: the projection could cover any surface, and “announced” the appearance of the first 3D scanner model (Kinect). However, despite public attention to the 3d-imagery, there is not enough scientific substantiation of the possibility of using three-dimensional images in art, identifying artifacts that could explain the emergence of new visual art directions based on three-dimensional stereo images.

### The purpose of the article

The research purpose is to identify the features of the three-dimensional image and the likelihood of its use in the stage space, to find out the concept of “video mapping”, “stage space” and “projection”, “visual art”, etc., to reveal the specifics of projecting onto a non-flat surface.

### Presentation of the main material

The use of the projection of a three-dimensional image in the conditions of stage space is often called “video mapping”, “spatial expansion of reality”.

Video mapping (*Eng.* video – video, television; mapping - charting, imaging) – a term that appeared in the USA in the middle of the twentieth century. It means three-dimensional projection of images onto physical objects taking into account geometry and position in space.

The first attempt at projecting onto non-flat surfaces took place in 1969 during the opening season of the Haunted Mansion in Disneyland. The marble busts of the characters of that spectacular performance, which, with the help of images of people projected on them, “came to life” and began to sing “Grim Grinning Ghosts”, became the surfaces for projection. This optical illusion of “singing” marble busts testified to the appearance of a new visual direction of the “spatial expansion of reality” (see Figure 1).



Figure 1. Projection of marble busts on the opening season of the Haunted Mansion in Disneyland (1969)

Much later, in 1991, Walt Disney Co patented an invention called “An apparatus and method for projection upon a three-dimensional object”. The document describes a system for digital image processing on the “reverse three-dimensional object” (see Figure 2).

Let us consider the characteristics of the patent:

“A projection apparatus and method for vivid and realistic projection is disclosed, with applications to amusement and optical engineering. Contemplated applications of the invention also include video shopping applications and cosmetic applications. Graphics data is entered into a user interface and is processed to generate an output representing an image to be projected onto a three-dimensional object.

The projected image may be interactively modified and it may also be stored in memory and projected as part of an image sequence so as to create apparent motion in the object.”

Draw attention to the last sentence in the context of the characteristics of the patent. We focus on the fact that we are not talking about the projection of previously prepared video material onto a non-flat three-dimensional surface, but about the possibility of interactively, physically changing the information and visual imagery of the projection. So, video mapping goes into the category of innovative interactive visual phenomena.

In 1994, General Electric Co registered another patent for the invention “A system and method for precisely superimposing images of computer models in three-dimensional space to a corresponding physical object in physical space”, supplementing the first one (the patent “An apparatus and method for projection upon a three-dimensional object” from Walt Disney Co).

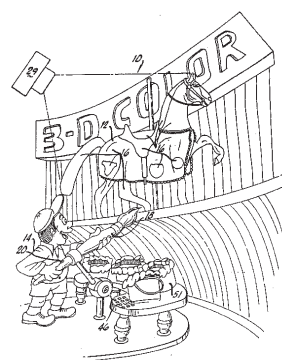


Figure 2. The scheme of projection of the image according to the patent “An apparatus and method for projection upon a three-dimensional object” (1991)

Here is a fragment of this patent: “A system and method for precisely superimposing images of computer models in three-dimensional space to a corresponding physical object in physical space. The system includes a computer for producing a computer model of a three-dimensional object. A projector means projects an image of the computer model onto the physical object. A spatial transformation accurately maps the computer model onto a projection stage at the projector which projects a formed image in a three-dimensional space onto the physical object in a one-to-one correspondence.”

These publications allowed many specialists in the computer, medical and even artistic industries to develop the concept of using three-dimensional projection.

Now, generally, three-dimensional video mapping is used to transmit a projection show on the facades of buildings, screens and in other planes – not always flat and one-dimensional – for which an individual video sequence is created for each facade of the building, with the aim to “use to the best effect” and emphasize the architectural details of the structure. This type of video mapping in accordance with the specifics of the application is called “architectural video mapping”. Masters of architectural video mapping create impressive visual illusion images of the dynamic geometry of space and amazing pictures.

One of the first projections targeted at the building was a spectacular original three-dimensional video installation created for the presentation of Samsung 3d LED TVs (2011), which was shown onto the historical building of the Beurs van Berlage Stock Exchange to residents and guests of Amsterdam. Later, this technology of three-dimensional projection was transferred from the category of “curiosity” to the wider and more practical use by directors of street entertainment and commercial events. An example is the opening of the Stanislavsky electro theater (Tverskaya str., Moscow, 2015).

To project onto the facade of the theater, it was necessary to place projectors in front of the building – across the road on the parallel side of the street. The distance was too long, and the illumination of one of the central streets of the city was strong for the projection of the video sequence. Taking this into account, it was necessary to install a significant number of projectors that duplicated images in the same areas of the building.

At every such performance thousands of viewers gather, who not only watch and admire it, but also record it on video cameras, then post it on the Internet, where a few more thousand people view the newly created visual phenomenon.

*Video mapping and stage space.* The use of three-dimensional projection technology in the stage space is a striking and extraordinary phenomenon. It can be seen at the AKHE Berlin Theater at the performance “Depot of genius delusions” (premiered in 2012). This is the case when the stage performance is completely organized involving the projection of a three-dimensional image. The platform, on which the audience is located, slowly returns. Viewers can watch the play of actors and projection video sequence that also move around them. The actors on the stage clearly know their acting areas (the exact location on the stage in relation to the viewer, actors and three-dimensional projection) and adapt to the projection of the video sequence. This stage action amazes with the interaction of the vivid cast and the projection technology of a previously recorded and reproduced video sequence.

Another example, equally impressive, is the three-day production trilogy “Blue Bird” directed by the Stanislavsky electric theater in Moscow B. Yukhananov (premiered on February 25, 2015), in which M. Meterlink’s fairy tale is intertwined with personal memories of the actors of the K. Stanislavsky theater – Alefina Konstantinova and Vladimir Korenev (see Figure 3).



**Figure 3.** Production Trilogy “Blue Bird” (directed by B. Yukhananov)

The projection video sequence (created by artist I. Isaev over the year) serves as a backdrop in the performance, easily changing the circumstances of the action: with the help of special effects, the viewer finds himself/herself in a winter airport, in hot Baku, under water or in the pages of Dostoevsky’s manuscript.

In addition, moving images of weightless snow or fog, water and clouds appear, enhancing the emotional coloring of the performance.

However, performances that use video mapping technology are “not mobile” (it’s extremely difficult to give performance on a tour with them) because the video sequence of mapping requires precise positioning of projectors, matching the stage platform to the audience, and a clear positioning of the acting area for the cast in accordance with the projection.

Furthermore, it is necessary to find suitable places for installation of video projectors (most often they are placed high above the audience space and projected at an angle so that the image is projected onto the audience, actors and possible decorations).

A striking example is the use of video mapping technology at a fashion show (“The 2013 Toronto Fashion Incubator Fashion Show”), where an image of a served dinner table was projected onto the entire podium plane with the use of eight projectors (see Figure 4). The implementation of this idea with the help of decorations and other attributes (live podium serving) would be extremely inconvenient and even dangerous, because models walk around the podium, and there is the audience around.



Figure 4. 3d-image projection on the show “The 2013 Toronto Fashion Incubator Fashion Show”

The next spectacular fashion show “The Official Ralph Lauren 4D Experience” (USA, New York, 2010) is striking in its originality (see Figure 5). It would seem that it was impossible to imagine the outfit without a vivid, direct work of fashion models, who solemnly and harmoniously passed through it on a spacious, illuminated podium. However, at this show, everything (the room, the scenery, the stage requisites, and even the models) is a projection onto the facade of the building – there is only an illusion of reality in everything.



Figure 5. 3d image projection on The Official Ralph Lauren 4D Experience fashion show (USA, New York, 2010)

*360-degree expansion video mapping.* Project *Living Room Projection by Mr. Beam* transformed the white room a 360-degree in space into several differently designed living rooms using a projection. Thanks to the new projection development, it became possible to control the light-color saturation, the conformity of patterns

and texture of furniture, wallpaper and carpets in relation to real objects. Only two projectors are involved in the project. So, video mapping can completely replace the scenery and scenographic filling of the stage space (see Figure 6).



Figure 6. Living Room Projection by Mr. Beam

The task of each scene designer is a complete immersion in the concept, a change of mood and a constant surprise of the audience.

Modern technologies make it possible to achieve the motion of the video surfaces over the whole stage space and even in the audience space in different planes with the help of tilting and sliding mechanisms, as well as dynamic winches, to unite in one plane and fall to small pieces.

*Video mapping on individual objects.* The performance of Jennifer Lopez with the new song “Feel the Light” on the American show “American Idol” amazed the world, not because of her voice, but the amazing technology of video mapping on the performer’s dress. The skirt of her dress was a 20-foot radius; it was used as a background for the projection of images, which contained projections of the night sky, as well as a video clip from the cartoon “Home”.

The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time it has revealed the possibility of using a three-dimensional image in the production process of entertaining and spectacular events and the relevant problems with its practical implementation in the stage space have been analyzed.

### Conclusions

Summarizing the above, we note that in recent years, the use of video mapping can be seen anywhere: on the facades of buildings, in exhibition halls, in places of commercial trade, catering and recreation, and even in the stage space, where projected images often serve as decoration.

Any physical object (building, car, decoration, clothes, human body) can be projection objects. Video mapping is a visual direction that is developing dynamically and is quickly being modified, so further research into the development of video mapping is an urgent need, especially in the view of artistic criticism.

### References

- Benko, H., Jones, B.R., Ofek, E. and Wilson, A.D. (2013). IllumiRoom: Peripheral Projected Illusions for Interactive Experiences. *Microsoft research*. Available at: <[https://www.microsoft.com/en-us/research/wp-content/uploads/2013/04/illumiroom-illumiroom\\_chi2013\\_bjones.pdf](https://www.microsoft.com/en-us/research/wp-content/uploads/2013/04/illumiroom-illumiroom_chi2013_bjones.pdf)> [Accessed: 2 December 2018].
- Buxton, W., Sellen, A. and Sheasby, M. (1997). Interfaces for multiparty videoconferencing. *Video Mediated Communication*, pp.385–400.
- Isaev, A. ed. (2002). *Antologiya rossiyskogo videoarta* [An anthology of Russian video art]. Moscow : Media Art Lab.
- Lishchynska, O.I. (2013). *Media-art v ukrayins'komu vizual'nomu mystetstvi: filosof's'ko-estetychni ideyi ta vvyavy* [Media art in the Ukrainian visual arts: philosophical and aesthetic ideas and expressions]. *Hileya*, vol. 78, pp. 256–259.
- Neumann, U. and Fuchs, H. (1993). A Vision of Telepresence for Medical Consultation and Other Applications. *Proceedings of the 6th International Symposium on Robotics Research*. Hidden Valley, PA. Oct. 1–5 1993. pp. 565–571.
- Sydorenko, V. (2008). *Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen do novitnikh spriamuvan: rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI st.* [Visual art from avant-garde shifts to new directions: Development of visual art of Ukraine in the XX–XXI centuries]. Kyiv : BX studio.
- Raskar, R., Welch, G., Cutts, M., Lake, A., Stesin, L. and Fuchs, H. (1998). The office of the future: A unified approach to image-based modeling and spatially immersive displays. *Proceedings of the 25th annual conference on Computer graphics and interactive techniques*. USA, FL, Orlando, July 19–24. ACM: New York. pp. 179–188.

Wilson, A. D., Benko H., Izadi, S. and Hilliges, O. (2012). Steerable Augmented Reality with the Beamatron. *Microsoft research*. Available at: <<https://www.microsoft.com/en-us/research/wp-content/uploads/2012/10/WilsonUIST2012.pdf>> [Accessed: 2 December 2018].

### Список використаних джерел

1. Антологія російського відеоарта / сост. А. Исаев. Москва : Медиа Арт Лаб, 2002. 192 с.
2. Ліщинська О. І. Медіа-арт в українському візуальному мистецтві: філософсько-естетичні ідеї та вияви. *Гілея*. Київ, 2013. № 78. С. 256–259.
3. Сидоренко В. *Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ ст.* Київ: ВХ студіо, 2008. 187 с.
4. Benko, H., Jones, B.R., Ofek, E. and Wilson, A.D. IllumiRoom: Peripheral Projected Illusions for Interactive Experiences *Microsoft research*. URL: [https://www.microsoft.com/en-us/research/wp-content/uploads/2013/04/illumiroom-illumiroom\\_chi2013\\_bjones.pdf](https://www.microsoft.com/en-us/research/wp-content/uploads/2013/04/illumiroom-illumiroom_chi2013_bjones.pdf). (Accessed: 02.12.2018)
5. Buxton W., Sellen, A., Sheasby, M. Interfaces for multiparty videoconferencing. *Video Mediated Communication*. 1997. pp. 385–400.
6. Neumann U., Fuchs H. A Vision of Telepresence for Medical Consultation and Other Applications. *Proceedings of the Sixth International Symposium on Robotics Research*. Hidden Valley, PA, Oct. 1–5, 1993. pp. 565–571.
7. Raskar R., Welch G., Cutts M., Lake A., Stesin L. and Fuchs H. The office of the future: A unified approach to image-based modeling and spatially immersive displays. *Proceedings of the 25th annual conference on Computer graphics and interactive techniques*. USA, FL, Orlando, July 19–24 1998 . ACM: New York, 1998. pp. 179–188.
8. Wilson A. D., Benko H., Shahram I., Hilliges O. Steerable Augmented Reality with the Beamatron. *Microsoft research*. URL: <https://www.microsoft.com/en-us/research/wp-content/uploads/2012/10/WilsonUIST2012.pdf>. (Accessed: 02.12.2018)

*The article was received in editors office: 27.03.2019*

### ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ТРИВИМІРНОГО ЗОБРАЖЕННЯ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Совгира Тетяна Ігорівна  
Кандидат мистецтвознавства,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна

Мета роботи – з'ясування особливостей тривимірного зображення та ймовірності його використання в сценічному просторі. Методологія дослідження. У роботі застосовано загальнонаукові та конкретнонаукові методи: аналітичний – в аналізі філософської, мистецтвознавчої, культурологічної літератури з теми дослідження; історичний – у розгляді етапів становлення відеомапінгу як мистецького явища; теоретичний – для з'ясування сутності поняття «відеомапінг», його складника та специфіки залучення в сценічний простір; порівняльно-типологічний – для виявлення рис подібності й відмінності сценічного та візуального мистецтва; концептуальний – у характеристиці понятійно-термінологічної системи дослідження. Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше виявлено можливість використання тривимірного зображення в процесі виробництва розважально-видовищних заходів та проаналізовано відповідні проблеми з його практичного впровадження в сценічний простір. Висновки. На матеріалі театральних та естрадних постановок, показів мод і концертних номерів доведено, що використання технічного складника відеомапінгу є можливим в умовах сценічного простору; він візуально надає сценічній дії особливу виразність, може слугувати декоративним обладнанням підмостків і створювати вражаючий ефект ілюзії та видовищності.

*Ключові слова:* відеомапінг; проєкціонування; сценічний простір; сценічне мистецтво.



**СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ  
ТРЕХМЕРНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ  
В СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

Совгира Татьяна Игоревна  
*Кандидат искусствоведения,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина*

Цель работы – выяснение особенностей трехмерного изображения и вероятности его использования в сценическом пространстве. Методология исследования. В работе применены общенаучные и конкретнонаучные методы: аналитический – для анализа философской, искусствоведческой, культурологической литературы по теме исследования; исторический – в рассмотрении этапов становления видеомэппинга как художественного явления; теоретический – для выяснения сущности понятия «видеомэппинг», его составляющей и специфики привлечения в сценическое пространство; сравнительно-типологический – для выявления черт сходства и различия сценического и визуального искусств; концептуальный – в характеристике понятийно-терминологической системы исследования. Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые обнаружена возможность использования трехмерного изображения в процессе производства развлекательно-зрелищных мероприятий и проанализированы соответствующие проблемы с его практическим внедрением в сценическое пространство. Выводы. На материале театральных и эстрадных постановок, показов мод, концертных номеров доказано, что использование технической составляющей видеомэппинга возможно в условиях сценического пространства; она визуально придает сценическому действию особенную художественную выразительность, может служить декорационным оборудованием подмостков и создавать впечатляющий эффект иллюзии и зрелищности.

*Ключевые слова:* видеомэппинг; проектирование; сценическое пространство; сценическое искусство.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172681

UDC 378.147.091.3:792.028"20"

**THE FELDENKRAIS METHOD  
IN THE CONTEXT OF INSTITUTIONAL  
MODELS DEVELOPMENT IN ACTOR  
TRAINING IN THE XXI CENTURY**Victoriia Strelchuk<sup>1a</sup>, Iryna Ivashchenko<sup>2a</sup><sup>1</sup>*PhD in Pedagogy, Professor,**ORCID: 0000-0002-8516-5829, e-mail: maximile@ukr.net;*<sup>2</sup>*Associate Professor,**ORCID: 0000-0002-1046-0735, e-mail: fusia5@ukr.net;*<sup>a</sup>*Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia Str., Kyiv, 01133, Ukraine*

The aim of the article is to identify whether the Feldenkrais method is effective in the process of actor training in the context of the development of modern institutional models designed on bio-psychosocial practice. The methodology of the research. Main principles of the research have been historical-survey and historical-descriptive methods, which have enabled to explore the process of actor training by the M. Feldenkrais method since the 1970's in the USA, Israel, and France. In addition, the method of somatic education Feldenkrais based on knowledge of physics, mechanics of the body, neurology, theory of training and psychology is used. The scientific novelty. The article analyses the use of the Feldenkrais method in the professional actor training in connection with the development of modern institutional models, designed on bio-psychosocial practices that promote self-awareness, mobility, effective creative skills in the process of transformation. The expediency of some integrated aspects of Feldenkrais method into the acting classes programs at higher art educational institutions of Ukraine is substantiated. Conclusions. It is proved that techniques and actor trainings designed on the Feldenkrais method aimed at rethinking ourselves and our body power in creating towards the image. By developing a variety ways of moving and perceiving, students understand the creative process from the standpoint of the lack of restriction of expressions. Thus, future actors are working on setting up their bodies as a professional instrument, expanding the capabilities of voice and muscle-skeleton, and are aware of new opportunities for actor expressiveness, having received a choice of feelings, sensations, movements and actions.

*Keywords:* the Feldenkrais method; actor teaching techniques; bio-psychosocial practice; higher educational institutions.

**Introduction**

Modern theater practice, methods and techniques of actor training are formed within the urban cosmopolitan context, which is simultaneously multicultural, intercultural and inter-cultural. Researchers emphasize the fact that the modern theater reflects the city's response to the challenges of globalization and is a kind of "meeting point of the West and the East cultures" (Li, 2007, pp. 440–469). Thus, it is logical and expedient in the process of actor training in the XXI century to combine the traditional methods and trainings and modern practices, western pedagogy and eastern philosophy, various institutional models, and so on. In this context, the specificity of the actor training by the method of M. Feldenkrais acquires particular relevance.

Only a few of our researchers published papers on the key features of the Feldenkrais method, as one of the most effective in the process of psychological and physical rehabilitation, as well as the personal development of a person. Thus, O. Tokhtamysh in the article "The Feldenkrais method as a theory and practice of human learning and development through awareness of body movements" analyzes its main theoretical, methodological, and applied aspects (Tokhtamysh, 2012).

A. Lutsenko highlights some aspects of the method, in particular, the technique "Awareness through Movement" (Lutsenko, 2014). Instead, the study of the Feldenkrais method as an innovative practice in actor professional training is still left out of the attention of Ukrainian researchers.

**The purpose of the article**

The aim of the article is to find out the feasibility of using the Feldenkrais method in the process of actor training in the context of the development of modern institutional models designed on bio-psychosocial practice.

### Presentation of the main material

Modern theater practice, methods and techniques of actor training are formed within the urban cosmopolitan context, which is simultaneously multicultural, intercultural and inter-cultural. Therefore, it is logical and expedient in the process of actor training in XXI century to combine the traditional methods and trainings and modern practices, western pedagogy and eastern philosophy, various institutional models, etc. In this context, the specificity of the actor training by the Feldenkrais method acquires particular relevance.

Now the democratization of common learning practice is a key trend, which promotes the identified emotional abilities and the formation of psychophysical flexibility of actors. One of the existing techniques within this context is the Feldenkrais method, which offers emancipatory, empathic-forming and agent-oriented processes for an open and clear approach to the actor training.

M. Feldenkrais, Doctor of Science in Physics, who actively practiced martial arts and the first among the Europeans to get a black belt, had developed a unique synthesis of science and aesthetics - the method of somatic education *Feldenkrais* based on knowledge of physics, body mechanics, neurology, theory of training and psychology for 40 years. Today, this method is considered as a revolutionary approach in understanding human functioning, improving its physical and mental activity. It is actively used to increase the efficiency of professional athletes, as well as in the training of dancers, musicians and actors. The versatility of this method allows you to achieve a higher level of comfort, increase mobility and range of movements, improve coordination and flexibility, expand self-awareness, increase self-esteem and viability (Zarrilli, Sasitharan and Kapur, 2016).

According to some researchers, pedagogical practices and actor trainings based on this method, provide students with a sense of belonging and social complicity, creating conditions for the discovery of internal power (Lorde, 2007, p.56) through the development of a jointly implemented professional closeness, that forms a pedagogical foundation for the revitalization and integration of own actors' "the I" in the process of training and stage performance as "the most profound creative source" (Lorde, 2007, p. 57).

The use of the Feldenkrais method in the actor training process began in the 1970's. Feldenkrais personally conducted the first training for actors and dancers in the USA and Israel, and held classes with actors in Paris at the invitation of the famous theatrical director P. Brooke. His students and followers (for example, M. Panier, one of the leading teachers of the movement in Europe) contributed to the recognition and adoption of the Feldenkrais method as a somatic discipline and practice that greatly improves the process of learning the performing arts.

One of the first countries where various aspects of the Feldenkrais method were integrated into the programs of higher art school was the United Kingdom. In 1996, G. Newell launched the first British training program for professional actors for Feldenkrais method. An innovative seminar in the curriculum of the Royal College of Holloway (University of London) became a physical theater course, developed on the Feldenkrais method, introduced since 1998 by R. Cave, an honorary professor of dramatic and theatrical art. Some other universities in Great Britain have also integrated the Feldenkrais method in the curriculum of performing arts: the BA Performing Arts at the London Metropolitan University, the BA Contemporary Performance Practice Program, Doncaster University Center (University Center Doncaster), etc. (Igweon, 2010, pp. 6–7).

Currently, well-known Western theatrical actors and directors have developed Feldenkrais-based training courses and trainings: they are taught at many leading art institutions in West-European countries and the United States of America, and the method regarded as a dynamic learning approach that adds traditional methods and techniques.

The Feldenkrais method is a somatic discipline based on sound mechanical and neurological principles that are easily accessible through physical displacement or reorganization and re-balancing of the body in time and space; emphasizes the empirical aspects of learning, helping the person to improve psychophysical awareness, giving them the opportunity to make a rational choice of movements and actions. This idea, identified by A. Questel, is central in the practice of the Feldenkrais method.

A. Questel, a well-known teacher of the *Feldenkrais* training program, who holds workshops for actors at leading world institutions, notes that one of the main principles of the actor's stage activity is to understand what needs to be done to obtain unlimited opportunities. The Feldenkrais method, which includes all the necessary aspects for improving person potential through learning, focuses on four aspects: thinking, emotion (emotional level), perception (processing of information) and motion, as the changes in any of them can lead to a change within "the I" totally. The author of the method has chosen movement as the method of achieving this process, since changing the way of thinking, our own feelings and perceptions is rather difficult, whereas

the change of movement (the process that takes place immediately) and the use of attention can lead to abrupt changes in the perception of oneself and others (Fonow, & others, 2016, pp. 116–130).

There are two practical approaches in the training: “Awareness through movement” – a series of group exercises from sequences of movements that affect changes in the breathing, posture, flexibility, range of movements, shifting self-esteem, reducing pain, increasing viability, and generally focuses on the process what we do in reality; and “Functional integration” is a technique aimed at a new perception of oneself through physical organization, empowerment and free choice of how and what to do (Questel, 2002, pp. 11–16) (as a rule, takes place in the form of individual classes).

In the process of actor training, this technique is used from the elementary level, to work body and voice up, as well as to create various motivations for actors, the experience in which they can choose how to respond, in accordance with many factors that determine the context in which they are and regarding what they or a director want to convey to the spectators.

A. Questel points out that the education system is based on knowledge of something; most of a person’s life is spent in the process of learning, planning and forecasting, since in the cultural plan, deprived of means to support the feeling of non-acquaintance, stay in the process, focusing on the process itself, and not on the outcome. Using the technique, an actor practices the creation of comfort and new levels of awareness and action in the context of non-acquaintance of what will be further (Questel, 2002, pp. 11–16).

Sensations are different from feelings; they can even describe other forms, such as fatigue, comfort, readiness, etc. By developing the ability to feel and comprehend their own feelings, the actors can find out exactly what they feels and express it more precisely. According to Feldenkrais, the ability to perceive and express a wide range of sensations is inactive, and only due to certain techniques awakens.

Movements, gestures and poses are much more truthful than words, and hence the congruence of words and movements contributes to a better perception and understanding of what an actor wants to convey (Fonow, & others, 2016, pp. 116–130). At the heart of the technique is the notion of “awareness”, which is considered by the movement as a vehicle. According to M. Feldenkrais, “movement is the basis of comprehension” (Feldenkrais, 1987, p. 36), whereas “comprehension is consciousness, along with the realization of what is happening in it, or as it occurs in us, while we are conscious” (Feldenkrais, 1987, p. 50).

The method contributes to the creation of neutral state by an actor, which is a foundation for better developing the physical characteristics. Students distinguish the structure of movements, how to use them to express the nature of the character, etc.

The particular advantage of the method is in the context of the development of internal stability, including emotional. It contributes to the creation of a sense of lightness, confidence and presence, which is extremely important in performing arts.

An effective method of Feldenkrais contributes to enhancing understanding by an actor in a state of tranquility and state of action, and movement is an integral part of the actor’s ability to tell a story, not only in terms of what needs to be expressed, but also in terms of setting, re-formulating and developing means external and internal expressiveness. Thus, the method gives a unique opportunity for an actor to create an image, as well as to make deeper the comprehension of the creative process.

The methodologies and actor trainings developed on the Feldenkrais method are aimed at rethinking ourselves and the power of our body in the process of creating an image. By developing a variety of ways of moving and perceiving, students understand the creative process from the standpoint of the lack of restriction of expressions. The series of structured sequences of movements “Awareness through Movement” (group vocal practice) promotes the development of actor’s attention, perception and imagination; improvisation of movements provides further development of the skills of studying the qualities of motion, surrounding space, sounds, music, etc. In this way, students are adjusting their bodies’ settings as a professional tool, expanding the capabilities of voice and musculo-skeletal, and are aware of new opportunities for actor expressiveness, having received a choice of feelings, sensations, movements and actions.

This methodology is not aimed at obtaining fast, well-defined results, although certain difficulties (breathing problems, voiced push, etc.) can be solved for several classes, but is characterized by individuality and positioned as a continuous opening process that takes time to reach and change habits and gain enormous benefits by reflecting on a new dimension of being as an executor.

The article analyses the use of the Feldenkrais method in the professional actor training in connection with the development of modern institutional models, designed on bio-psychosocial practices that promote self-awareness, mobility, effective creative skills in the process of transformation. The expediency of some integrated aspects of Feldenkrais method into the acting classes programs at higher art educational institutions of Ukraine is substantiated.

### Conclusions

It is proved that techniques and actor trainings designed on the Feldenkrais method aimed at rethinking ourselves and our body power in creating towards the image. By developing a variety ways of moving and perceiving, students understand the creative process from the standpoint of the lack of restriction of expressions. Thus, future actors are working on setting up their bodies as a professional instrument, expanding the capabilities of voice and muscle-skeleton, and are aware of new opportunities for actor expressiveness, having received a choice of feelings, sensations, movements and actions.

### References

- Feldenkrais, M. (1987). *Awareness through Movement*. England: Penguin Books Ltd.
- Fonow, M.M., Cook, J.A., Goldsand, R.S. and Burke-Miller, J.K. (2016). Using the Feldenkrais Method of Somatic Education to Enhance Mindfulness, Body Awareness, and Empathetic Leadership Perceptions among College Students. *Journal of Leadership Education*, no.15 (3), pp. 116–130. DOI: 10.12806/V15/I3/R4.
- Igweonu, K. (2010). *Feldenkrais method in performer training. Encouraging curiosity and experimentation*. Swansea: Swansea Metropolitan University.
- Li, K. (2007). Performing the Globalized City: Contemporary Hong Kong Theatre and Globalized Connectivity. *Asian Theatre Journal*, no.24 (2), pp. 440–469.
- Lorde, A. (2007). *Uses of the Erotic: The Erotic as Power. Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press, pp. 53–59.
- Lutsenko, A.V. (2014). Tilesnoorіentovani pidkhody alternatyvnoi medytsyny: metodolohiia rozkryttia potentsialu tilesnosti [Body-oriented approaches of alternative medicine: methodology for the disclosure of physical fitness]. *Multyversum. Filosofskiy almanakh*, issue 6/7, pp. 78–87.
- Questel, A.S. (2002). The Feldenkrais Method: Application for the Actor. *Feldenkrais Journal*, no. 14. pp. 11–16.
- Tokhtamish, O.M. (2012). Metod Fel'denkraiza yak teoriya i praktika navchannya i rozvitku lyudini cherez usvidomyvannya rukhiv tila [Feldenkrais' method as theory and practice of teaching and development of person through body movement understanding]. *Aktual'nye problemy professional'no-prikladnoi fizicheskoi podgotovki*, no. 1(3), pp. 33–37.
- Zarrilli, P., Sasitharan, T. and Kapur, A. (2016). Special issue on 'intercultural' acting and actor/performer training. *Journal Theatre, Dance and Performance Training*, vol. 7, issue 3, pp.335–339. DOI: 10.1080/19443927.2016.1219107.

### Список використаних джерел

1. Луценко А. В. Тілесноорієнтовані підходи альтернативної медицини: методологія розкриття потенціалу тілесності. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2014. Вип. 6/7. С. 78–87.
2. Тохтамиш О. М. Метод Фельденкрайза як теорія і практика навчання й розвитку людини через усвідомлювання рухів тіла *Актуальные проблемы профессионально-прикладной физической подготовки*. 2012. №1(3). С. 33–37.
3. Feldenkrais M. *Awareness through Movement*. England: Penguin Books Ltd., 1987. 173 p.
4. Fonow M.M. Cook J.A. Goldsand R.S. Burke-Miller J. K. Using the Feldenkrais Method of Somatic Education to Enhance Mindfulness, Body Awareness, and Empathetic Leadership Perceptions among College Students. *Journal of Leadership Education*. 2016. No.15(3). pp. 116–130. DOI: 10.12806/V15/I3/R4.
5. Igweonu K. *Feldenkrais method in performer training. Encouraging curiosity and experimentation*. Swansea: Swansea Metropolitan University, 2010. 40 p.
6. Li K. Performing the Globalized City: Contemporary Hong Kong Theatre and Globalized Connectivity. *Asian Theatre Journal*. 2007. Vol. 24, No. 2. pp. 440–469.
7. Lorde A. *Uses of the Erotic: The Erotic as Power. Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press, 2007. pp. 53–59.
8. Queste, A. S. The Feldenkrais Method: Application for the Actor. *The Feldenkrais Journal*. 2002. No. 14. pp. 11–16.
9. Zarrilli, P., Sasitharan, T., Kapur, A. Special issue on 'intercultural' acting and actor/performer training. *Journal Theatre, Dance and Performance Training*, 2016. Vol. 7. Issue 3. pp.335–339.

The article was received in editors office: 23.05.2019

**МЕТОД ФЕЛЬДЕНКРАЙЗА  
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ  
ІНСТИТУЦІОНАЛЬНИХ МОДЕЛЕЙ  
АКТОРСЬКОГО НАВЧАННЯ ХХІ СТ.**

Стрельчук Вікторія Олександрівна<sup>1а</sup>,  
Іващенко Ірина Віталіївна<sup>2а</sup>  
<sup>1</sup>Кандидат педагогічних наук, професор;  
<sup>2</sup>Доцент;  
<sup>а</sup>Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна

Мета статті – виявити доцільність використання методу Фельденкрайза в процесі навчання акторів у контексті розвитку сучасних інституціональних моделей, розроблених на основі біопсихосоціальної практики. Методологія дослідження. Основними в проведенні дослідження стали історико-оглядовий та історико-описовий методи, що дало змогу розглянути процес навчання актора за методом М. Фельденкрайза з 1970-х рр. у США, Ізраїлі та Франції. На основі знань із фізики, механіки тіла, неврології, теорії навчання та психології застосовано метод соматичної освіти «Feldenkrais». Наукова новизна. У статті проаналізовано використання в професійному навчанні акторів методу Фельденкрайза у зв'язку з розвитком сучасних інституціональних моделей, розроблених на основі біопсихосоціальної практики, що сприяють самоусвідомленню, мобільності, ефективному виробленню творчих навичок у процесі перевтілення. Обґрунтовано доцільність інтегрування деяких аспектів методу Фельденкрайза в програми курсів акторської майстерності вищих мистецьких навчальних закладів України. Висновки. Доведено, що методики та акторські тренінги, розроблені на основі методу Фельденкрайза, спрямовані на переосмислення себе та можливостей свого тіла в процесі роботи над створенням образу. Розробляючи різноманітні способи переміщення і сприйняття, студенти осмислюють творчий процес із позиції відсутності обмеження варіантів вираження. У такий спосіб майбутні актори працюють над налаштуванням свого тіла як професійного інструменту, розширюючи можливості голосового й рухового апаратів, та усвідомлюють нові можливості акторської виразності, отримавши вибір відчуттів, почуттів, рухів і дій.

*Ключові слова:* метод Фельденкрайза; методики навчання актора; біопсихосоціальна практика; вищі мистецькі навчальні заклади.

**МЕТОД ФЕЛЬДЕНКРАЙЗА  
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ  
ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ  
АКТЕРСКОГО ОБУЧЕНИЯ ХХІ ВЕКА**

Стрельчук Виктория Александровна<sup>1а</sup>,  
Иващенко Ирина Витальевна<sup>2а</sup>  
<sup>1</sup>Кандидат педагогических наук, профессор;  
<sup>2</sup>Доцент;  
<sup>а</sup>Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель статьи – выявить целесообразность использования метода Фельденкрайза в процессе обучения актеров в контексте развития современных институциональных моделей, разработанных на основе биопсихосоциальной практики. Методология исследования. Главными в исследовании стали историко-обзорный и историко-описательный методы, что позволило рассмотреть процесс обучения актера по методу М. Фельденкрайза с 1970-х гг. в США, Израиле и Франции. На основе знаний из физики, механики тела, неврологии, теории обучения и психологии применен метод соматического образования «Feldenkrais». Научная новизна. В статье проанализировано использование в профессиональном обучении актеров метода Фельденкрайза в связи с развитием современных институциональных моделей, разработанных на основе биопсихосоциальной практики, которые содействуют самосознанию, мобильности, эффективной выработке творческих навыков в процессе перевоплощения. Обоснована целесообразность интегрирования некоторых аспектов метода Фельденкрайза в программы курсов актерского мастерства высших художественных учебных заведений Украины. Выводы. Доказано, что методики и актерские тренинги, разработанные на основе метода Фельденкрайза, направленные на переосмысление себя и возможностей своего тела в процессе работы над созданием образа. Разрабатывая различные способы перемещения и восприятия, студенты осмысливают творческий процесс с позиции отсутствия ограничения вариантов выражения. Таким образом будущие актеры работают над настройкой своего тела как профессионального инструмента, расширяя возможности голосового и двигательного аппаратов, осознают новые возможности актерской выразительности, получив выбор ощущений, чувств, движений и действий.

*Ключевые слова:* метод Фельденкрайза; методики обучения актера; биопсихосоциальная практика; высшие художественные учебные заведения.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172682

UDC 78.01:008

**STRAVINSKY'S COMPOSITIO  
AS A SYNTHETIC REALITY  
OF THE WORLD VISION**

Yelizaveta Arefieva

*PhD student,**ORCID: 0000-0003-4619-9281,**e-mail: liza.arefieva@ukr.net,**Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,**1-3/11, Arkhitektora Horodetskooho Str., Kyiv, 02000, Ukraine*

Inside radicalism and dramatism of composition as a space of cultural construction, leans toward primary choreic syncretic affects, and Stravinsky associated it with the space of European and Atlantic culture and found a universal form of dialogue between various styles, genres and eras. There were dialogues where the composer found his other alter ego. Thus, the multidimensionality arises in the reflexive gist of musical idea. Therefore, "Dialogues" by I. Stravinsky remains relevant as a universal form of dialogue of the musical space.

The purpose of the article is to determine the cultural and historical dimensions of the synthetic art image of Stravinsky's poetry.

The methodology taken in this research is an analytical principle that allows determining the meaning and place of the researched problem in the global culture. Structural method was used for grouping and presenting main material, its analysis and use.

The research is also based on historical-genetic, historical-comparative and problem-chronological methods, which allowed separating a number of problems from the object of the research and understanding the peculiarities and specific features of Stravinsky's poetics.

Conclusions. It is proved that Stravinsky's poetics is formed through dialogical, plastic, and sometimes frankly theatrical mirrors of the artist's reflection. The composition theory forms the framework of his poetics. The most important is that his poetics is a complex synthetic reality; it is a choreatic image of the sensual, cosmological vision of the world that see with the eyes of the hype-marionette. All of them are presented as a certain montage of "memory of the eye". Consequently, the kinematics of I. Stravinsky's images exists at the same time, there is more than time and is one great silence, one great calm. Suprematism, as the eternal tranquillity and the fluid flow of images in the mirror of being, which Stravinsky saw, create one nerve poesis of his music.

*Keywords:* music; composition; poetics; musical thinking; dialogue.

### Introduction

Inside radicalism and dramatism of compositio as a space of cultural construction, leans toward primary choreic syncretic affects, and Stravinsky associated it with the space of European and Atlantic cultures and found a universal form of dialogue between various styles, genres and eras. There were dialogues where the composer found his other alter ego. Thus, if not the conflictology of discourses, then a peculiar polygon, the multidimensionality of the voices of the reflexive fabric of musical idea arises.

Therefore, "Dialogues" by Stravinsky remains relevant as a universal form of dialogue of the musical space, which is closely connected with the space of European and Atlantic cultures.

### The purpose of the article

The purpose of the article is to determine the cultural and historical dimensions of the synthetic artistic image of Stravinsky's poetry.

The main methodological principle in the research is analytical, which allowed determining the significance and place of the researched problem in the world culture. Structural method was used for systematization and presentation of actual material, its analysis and use.

The research is also based on historical-genetic, historical-comparative and problem-chronological methods, which allowed separating a number of problems from the object of research and understanding the peculiarities and specific features of Stravinsky's poetics.

Studying the cultural achievements and “Dialogues” by I. Stravinsky, we verified that there is a small number of studies devoted to his composition. However, historiography is devoted mainly to the issue of the relation between poetics and composition in general. In particular A. Azizian, I. Dobritsina, G. Lebedeva in the work “Theory of composition as a poetic architecture” (Azizyan, Dobritsyn, Lebedeva, 2002) investigate the theory of architectural composition as a type of professional self-consciousness, considering three periods – traditional, pre-modernist conceptions (theoretically, from Vitruvius to the normative aesthetics of French classicism and an Ecole des Beaux-Arts); an epoch of modernism, addressed to fundamentally other value-cultural and aesthetic norms; the era of modern architecture, expressing itself in the free, non-normative discourse of postmodern mentality. In addition, Y. Legenkiy “On Architecture” (Legenky, 2005) provides a wide panorama of reflection in architecture, where poetics and composition are presented as an ontology of the art image creation. B. Uspenskiy in “Poetics of composition ...” (Uspenskiy, 1970) explores the approach, associated with the definition of points of view as phenomenological signs of the formation of the integrity of the work, according to which the story in the artwork takes place and explores the interaction of these points of view as a system of poesis and compositio. It is important to note that in the book “Poetics of Music” I. Stravinsky restricts the subject of research to music, his supreme task is to reconstruct poetics as an ontological phenomenon (“making” work); therefore there is a need to involve such experience of other forms of art, in particular architecture, where this issue has developed view, unlike musicology.

### Presentation of the main material

Stravinsky is extremely bright in colourful sincere speeches, folk motifs, national sounding of the depths of the musical past. His compositio repertoire is incredibly broad – from biblical texts, ancient myths, folk tales and plot of gravure of the eighteenth century to neoclassical and dodecaphonic exercises. Stravinsky is sometimes unpredictable, his style, manner, musical genres look unexpected, but we see that he is an artist who sees and hears the world of opera, ballet, and symphony. His vocal and chamber-instrumental compositions, choruses, cantatas in his musical form are striking with mythological realities.

The author defined the work “The Fable about the Fox, the Cock, the Cat and the Sheep” as a fun show with singing and music. “A fairy tale about a fugitive soldier and a devil, being played and danced in two parts”, “the Wedding, Russian choreographic performance with singing and music on Russian folk texts from the collection of Peter Kireevsky”, the opera “Oedipus Rex” – works are extremely different by subject, style, and texture. However, they all form a somewhat yet unknown combination. Thus, the French Impressionist composers called him “Prince Ihor”, hinting that both Oedipus Rex and Igor Prince are the same figure.

However, the main nerve of his composition remains the purity of the forms, which was gained, when Stravinsky studied under M. Rimsky-Korsakov, when he looked like the Hellenic hero after a successful presentation of his first works wearing break chiton, or Christianized catastrophic missionary. Stravinsky seemed not to see human passions and seems to protest against all the drama and generalized ritual forms of drama that can be seen in later artists as Mahler and Shostakovich.

Stravinsky seemed to live out of time, but his opus “Poetics of Music” testifies to how he systematically worked and saw time out of the images of his personal being. Stravinsky became a well-known composer at a very young age. In particular, in Paris he had already recognized as a famous artist, the author of many theatrical performances, including ballets that made him world-famous.

We note that Stravinsky, at the insistence of his parents, graduated from the Law Faculty of St. Petersburg University, but refused this honourable service and “let oneself go” of unpredictable either fate or history, theatrical somersaults and extremely interesting experiments, simultaneously proceeding with independent study of music – theoretical disciplines.

The folk tale, pagan ritual, urban folklore, even the Pushkin’s poems are combined and somehow brilliantly arranged in the anthracite of Sergey Diaghilev to Stravinsky’s works. Diaghilev saw a special syncretism, even Stravinsky’s syncretism and his first works: “The Firebird”, “Petrouchka”, “The Rite of Spring” became iconic, they enter into the life in different ways, but enter and win in this life their true place (Goldfain, 2017).

Surprisingly, but it was puppetry, the dreaminess of characters, the bizarre of human existence, that emerged at fatal time, when Stravinsky could not return to his beloved Ustyluh and lost all connections with his motherland. Then he created a small fit-up theatre and travelled. It was a game like a comedy del Arte, where “Renard”, “Histoire du Soldat”, “The Wedding”, “Pulcinella” ballet were played, where the fair-tragic image that could be determined as a reminiscence of folklorism and Italian Renaissance music, and at the same time original modern compositions testifying to the emergence of the newest theatre space. Thus, the



composer referred to the music of Bach, Pergolesi, Haydn, Mozart, Webern, Beethoven and Tchaikovsky. We emphasize that in those fatal times for Stravinsky the Tchaikovsky's works became the most important.

Therefore, we can say that all Stravinsky's compositions are a refrain of the great mystery of metaphysical childhood, which was realized in the composition of the children's album by Pyotr Tchaikovsky and found its brilliant refrain in the opera "Disease of the Doll". Disease of the doll is a disease of the twentieth century, a disease of the super-marionette, a disease of all bodily implications of the dance, the tore bodies of the First and Second World Wars, a sickness that can not be cured, which can only be a compositio, a phenomenon of unity of different positions given by life itself, in which the artist falls, skilfully arranging them, where shaped dispositions reach the horizons of classics, neoclassics, avant-garde, and even postmodernism.

France in the I. Stravinsky's work is the first period of storm and pressure, that is the deep earthquake, the syncretism provided by mythological exercises multiplied by Cubism of Pablo Picasso and the cubism of plastic version of V. Nijinsky. The dance of fate as a compositio has found its name and its own face.

However, he was not accepted to French Music Academy; however, the composer was invited by Harvard University to deliver a course of lectures in poetics. The text of "Poetics of Music" actually became the basis of his phenomenology of music, which could be defined as a way of "making" music – poesis. However, not this text defined the destiny of Stravinsky and his compositio. Destiny was determined by the blind impuls, the motion of the flow of life into which it falls. This was an order from S. Dyagiliv, this ballet was like a dance theatre, and it was America, where Stravinsky got himself to in the autumn of 1939.

All this space of cultural construction – the space of European and Atlantic culture in Stravinsky was not lost, because it was associated with his internal radicalism and the dramatic compositio, which tended to the primary choreic syncretic affects, which could be defined as a dance-musical exercise.

An extremely talented and versatile composer, author of "Symphony of Wind Instruments", written in Debussy's memory, the comic one-act opera "Mavra" for "The House in Kolomna" by A. Pushkin, the opera "Oedipus Rex" I. Stravinsky carried a refrain of dialogue space of modern culture. His compositions found a universal form of dialogue within the musical space of different styles, genres, eras. There were the dialogues where the composer found his other alter-ego. And if there was not conflictualism of discourses – speeches from the first person and anonymous-folklore speeches, then there was a peculiar polygon, the multidimensional voices of the reflexive fabric of musical thought.

"Dialogues" of Igor Stravinsky became a kind of reflection, verbal experience of his communication with the world to his own unsuccessful drama of the artist's fate, as he said in his interviews with R. Kraft. We want to remind that Stravinsky's family (the first last name was Sulima-Stravinsky) came from the growth of the Vistula of the western Ukrainian lands belonging to Poland. After joining the USSR, the first part of the last name was reduced. The composer's father Fedir Stravinsky was born in 1821 in the Chernihiv district. For a long time, I. Stravinsky was associated with Ustylug in Volhynia. In his wife's house he wrote many works for S. Diaghilev. However, when R. Kraft asked about his origin, Stravinsky did not mention his Ukrainian roots. However, it seems that the Ukrainian mentality of the composer was determined through the flavour, musicality and excessive puppetry of the play script space of compositions, which are invariant of all his works.

When Stravinsky realized his forced expatriation since the Soviet Union, during concerts in Moscow, he wanted to return to Ustyluh to meet with his motherland, to stay in Volyn in his native county, but he was denied. The Ustilug, who wanted to visit Stravinsky, was closed for the "emigrant".

"Dialogues" written down by his editor, as well as later works created by the shadow authors, arose from his project, his outlines, where the composer attempted to recreate the image of the era, the mentality of the compositio of his own life in music, which happened and did not happen under the rules of the contingent, the lessons which he learned well under M. Rimsky-Korsakov. It seems that the composer's thoughts on compositio were mainly articulated in talks, notes, memories that reflected his soul, mentality. The texts of "The Chronicles" and "Poetics of Music" summarize the complex mosaic of thoughts only.

In the "Dialogues", the referrer asks questions, and the artist answers that reminds of the Egyptian poem, where a slave asks, and a master answers. The slave always rolls over and always moves through the mind of the master. Only here there is no separation into a slave and a master, but there is another refrain – the answer becomes anonymity of the sound. Impersonal voice appears and ask a question (only those questions that need and do not need to be answered), and the one who answers does not answer these questions, but quite different ones that arise spontaneously in the whirlwind of thought. The common thought lives as a living space of compositio's reflection, as a poetic form of reality (poetic – not in terms of composing poems, but in terms of the emergence of poetics of "making a common idea", which is referred to).

Stravinsky's thoughts, dialogues and monologues became the internal doubling of the voice that articulates the thought and immediately forms a certain image in the mirror of the on-the-street image of the portrait to which the author refers. "Many of my later St. Petersburg's memories are associated with Diaghilev. I often recall the first arrival to his home in Zamyatin Alley, which struck me with excessive amount of mirrors on the walls" (Stravinsky, 2012).

We see many mirrors: a mirror in the apartment, a mirror of the Niva river, a mirror of the transparent windows of O. Benois, who also left strange memories, and all this – one large mirror reminds us of the mirror, which was spoken by the poet-symbolist, philologist-classic V. Ivanov, who, at the bottom of his mirrors, found a mosaic whole, divided into pieces, a mirror of his soul, which can be called a certain form of *compositio*.

"How does a person get older? – continues I. Stravinsky immediately on this page after the Diaghilev and Niva's mirrors – I do not know and why I am old and should I be old (I do not want to), whether there are identical "the I" and "He". All my life I have fancied myself the "youngest", now I suddenly read and hear about myself as "the oldest". That's why I doubt about these pictures of the distant past. I have doubts about the verity of my memory, but I know, although it is impossible, that still every person lives not in reality, but in images that are stored in memory. Everywhere in the crack at the open doors of my bedroom, I again see the world I have lost, and time is disappearing. My mother went to her room, my brother is sleeping in the next bed, everything is still quiet in the house, the light of a street lamp is displayed in the room, and in its light I find out in my twin myself" (Stravinsky, 1971).

There is another mirror – an existential, monumental mirror of the memory of childhood. After all, the puppet doll no longer enters the room and does not put his hand on his head. He is already very old, life has already passed, he is already dead, cold, wooden Igor Stravinsky he is Igor Fedoroych, not a small child who remembers the door and mother's shadow behind these doors.

These are strange compositions, but not strange memories. Therefore, it is easy to draw a poetic parallel to the memories of Marcel Proust when his mother was carrying him up the second floor and his father was carrying a candle. The shadow from the candle of childhood remains in memory, although there is no that house, nor those stairs, and for a long time there is no mother and father. If Stravinsky for some reason didn't not speak about the bells of memory, then Marcel Proust said that if before the day's noise had drowned the noise of the bells of the church standing next to the house, that days nobody interfered in the memory of a good sound, how they were buzzing and carrying in the remembrance of that great mirror, that great aquatic space of the Niva river, which, as a deserted exclamation, collects in human memory the memory of the fate of people, their voices and sounds.

Still there is one motive – Rachmaninoff's bells, a lyrical song "I'm waiting for you", where beloved "You" has died. We see crucified and tore Russia, M. Voloshin's Russia, who wrote "this spring Christ has not risen". If I. Bunin did not laugh at M. Voloshin, who loved to drink, and I. Bunin liked to mock at many people, these words could not be written neither Bunin nor Stravinsky could express it with music, because they were more traditionalists. Therefore, Voloshin played another kind of harmony, some other drama, his grave was under a tree on that Cimera's stone land, which was not given either to Stravinsky or Rachmaninoff, they remained in a strange country. Mirrors of the earth, its rivers, and the water area are the most impactful.

Melchior-Bonnet wrote, "Despite all its defects, despite all its unfinished potencies, the mirror was understood by our ancestors as a strange tool through which a person could see the reflection and know better themselves. Nevertheless, he could also use it to gain access to what could not be seen with the usual naked eye. In the conceptual system of the Middle Ages, the paradigm of Platonism of vision is clearly defined as a vision, which was a privileged way of knowing the world. It was with the help of sight that a man met the beauty. The absolute feature as symbolism was applied to the mirror. The need for it was determined by "its ability to increase the visual acuity and produce rays of light of any beauty" (Melchior-Bonnet, 2006, pp. 161–162). The composition is not the mirror of the soul only, but also it is the mirror of society, and culture.

*Compositio*, as a unity of fate, is looking for mirrors, is looking for new images that create poetry of poetics. We can talk about one poetics of the twentieth century, Mandelstam wrote about it the following:

To free life from jail, and begin a new absolute,  
the mass of knotted days must be linked by means of a flute.

With human anguish the age rocks the wave's mass,  
and the golden measure's hissed by a viper in the grass (Mandelstam, 2004).

Stravinsky and Mandelstam have very similar motifs that are simultaneously pronounced in a completely different and one language – the language of high poetry, the language of the Word Music, recorded by R. Kraft. Why was Stravinsky short of luck? Why did not he have enough time to write down his thoughts?

Could he not, or did not want to write words on paper instead of music? After all, the dialogue of the Logos and Music breaks into the world. Moreover, all these dialogues, true deep sadness, and poetry, the same as O. Mandelstam, M. Klyuev, S. Yesenin, etc., had. It sounds above all the mirrors of culture, day, and time.

We begin to feel that the word here is not important, the word retreats, the word is the background that it is born of music. It is impossible to speak with words about it, in response to the words, the *music is silent*, and it expresses only feelings and insults.

Stravinsky's memory image is formed by some kind of superfluous lens, an actor of dialogue-monologue armed with exorbitant optics, forms images of excessive figuratively-frank reality. This is the compositio that is present in the music of Stravinsky.

Stravinsky pictured the portrait of a "teacher" of all musicians of the twentieth century. It was Arthur Schoenberg. "Diaghilev invited Schoenberg to listen to my ballets "Firebird" and "Petrushka", and Schoenberg invited us to listen to his "Pierott Lunaire". I do not remember who was conducting on rehearsals when I was there: Schoenberg, Scherchen or Webern. Diaghilev and I spoke in German, he kept friendly and cordial, and I got the impression that he was interested in my music, and especially "Petrushka". It is hard to remember the impression after 45 years, but I remember absolutely clearly that the instrumental side of the "Pierott Lunaire" left a lasting impression. Under the word "instrumental", I understand not only the instrumentation of music, but also the entire brilliant controlling and polyphonic structure of this masterpiece. Unfortunately, I do not remember Webern, although certain that met him at Schoenberg's house in Zehlendorf (now Berlin). Immediately after the war, I received several hearty letters from Schoenberg where he asked about my little plays" (Stravinsky, 1971). Therefore, Stravinsky sincerely and frankly responded to the fact that it was Schoenberg who was his honest modern impact, and talked about dolly music, commedia dell'arte, and others.

So much of the "Dialogues" where Stravinsky talked about his works, we will leave this information for the next research to confirm the opinion on Stravinsky's poetics as practical aesthetics, composition theory of his own creation (Stravinsky, 1971). This aspect, of course, is important, connected with the synthetism of musical work of M. Rimsky-Korsakov, and describes him as a polyphonist in the broad sense, which rested on the mighty context of the neoclassical, anticipating the context of postmodern music.

Therefore, we can say that Stravinsky was on the verge of all the searches for postmodern music, which began with the "Pierott Lunaire" and works of the artists of the New Vienna School. Therefore, it is however, that Stravinsky was not canonical in his poetics and composition, and in no way he was a school teacher, by the way, Rimsky-Korsakov wasn't a teacher as well. Stravinsky took the most important thing from Rimsky-Korsakov – the military statute, the categorical imperative of the music creation. He believed that this was enough to carry out any work. It was a great life and a great heritage that cannot be interpreted unambiguously in a certain polymorphic amount of interpretations of musical forms and facts.

### Conclusions

Consequently, Stravinsky's poetics is formed through dialogical, plastic, and sometimes frankly theatrical mirrors of the artist's reflection, reaching the existential movement of thought as the actual experience of life, and musical constructions. The composition theory forms the framework of his poetics, but it is only frame not all through. The most important is that his poetics is a complex synthetic reality, which cannot be just sentence composition or music discourse. It is a choreatic image of the sensual, cosmological vision of the world that see with the eyes of the hype-marionette. All through is presented as a certain montage of "memory of the eye". It is both cinematography and music eye. All images' kinematics of I. Stravinsky is not only movements, rhythm and pauses, censoring silence. It exists at the same time, there is more than time and is one great silence, one great calm, about which Kazimir Malevich was dreaming. Suprematism, as the eternal tranquillity and the fluid flow of images in the mirror of being, which Stravinsky saw, create one nerve poesis of his music.

### References

- Azizyan, I.A., Dobritsyna, I.A. and Lebedeva, G.S. (2002). *Teoriya kompozitsii kak poyetika arkhitektury* [Theory of Composition as an Architecture Poetics]. Moscow: Progress-Traditsiya.
- Goldfain, L.A. (2017). *Tvorcheskoe sodruzhestvo I. F. Stravinskogo i S. P. Dyagileva kak neot'emlemaya chast' mirovoi khudozhestvennoi kul'tury*. [The art collaboration of I. F. Stravinsky and S. P. Diaghilev as an integral part of the world artistic culture]. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Pedagogika i psikhologiya*, issue 1(193), pp.20–26.

- Legenkiy, Yu.G. (2005). *Ob arkhitekture (ocherki teorii dizayna interyera)* [On architecture (essays on the theory of interior design)]. Kyiv: KNUKIM Publishing.
- Mandelstam, O. (2004). *The selected poems of Osip Mandelstam*. Translated from Russian by C. Brown and W.S. Merwin. New York: NYRB Classics.
- Melchior-Bonnet, S. (2006). *Istoriya zerkala* [Mirror history]. Translated from French by Yu. M. Rozenberg. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.
- Stravinsky, I.F. (1971). *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya* [Dialogues. Memories. Reflections]. St. Petersburg: Muzyka.
- Stravinsky, I.F. (2012). *Khronika. Poetika* [Chronicle. Poetics]. Moscow: Tsentr humanitarnykh initsiativ.
- Uspenskiy, B.A. (1970). *Poetika kompozitsii. Struktura khudozhestvennogo teksta i tipologiya kompozitsionnoy formy* [Poetics of composition. The structure of the artistic text and the typology of the compositional form]. Moscow: Iskustvo.

### Список використаних джерел

1. Азизян И. А., Добрицына И. А., Лебедева Г. С. *Теория композиции как поэтика архитектуры*. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. 568 с.
2. Гольдфайн Л. А. Творческое содружество И. Ф. Стравинского и С. П. Дягилева как неотъемлемая часть мировой художественной культуры. *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Педагогика и психология*. 2017. Вып. 1(193). С.20–26.
3. Легенький Ю. Г. *Об архитектуре (очерки теории дизайна интерьера)*. Киев : Вид. центр КНУКіМ, 2005. 690 с.
4. Мельшиор-Бонне С. *История зеркала* / пер. с фр. Ю. М. Розенберг. Москва : Новое литературное обозрение, 2006. 436 с.
5. Стравинский И. Ф. *Диалоги. Воспоминания. Размышления*. Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. 414 с.
6. Стравинский И. Ф. *Хроника. Поэтика*. Москва: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
7. Успенский Б. А. *Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы*. Москва: Искусство, 1970. 225 с.
8. Mandelstam O. *The selected poems of Osip Mandelstam* / translated from Russian by C. Brown and W.S. Merwin. New York: NYRB Classics, 2004. 192 p.

*The article was received in editors office: 27.03.2019*

## COMPOSITIO I. СТРАВИНСЬКОГО ЯК СИНТЕТИЧНА РЕАЛЬНІСТЬ БАЧЕННЯ СВІТУ

Ареф'єва Єлізавета Юріївна  
Аспірантка, Національна музична академія України  
імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

Внутрішній радикалізм і драматизмом compositio як простір культурного будівництва, що тяжіє до первинних хореїчних синкретичних афектів, у Стравинського асоціюється з простором європейської та атлантичної культури й знаходить універсальну форму діалогізації різних стилів, жанрів і епох. Саме в діалогах композитор знаходить своє інше альтер-єго. Таким чином виникає багатовимірність голосів рефлексивної тканини музичної думки. Тож «Діалоги» І. Стравинського як універсальна форма діалогізації музичного простору залишаються актуальними.

Мета статті – визначити культурно-історичні виміри синтетичного художнього образу поезики Стравинського.

Методологія. У дослідженні використано аналітичний принцип, який дозволив визначити значення та місце досліджуваної проблеми в загальносвітовій культурі. Структурний метод застосовувався для угруповання та викладення фактичного матеріалу, його аналізу та використання.

Дослідження базується також на історико-генетичному, історико-порівняльному та проблемно-хронологічному методах, які дозволили виокремити з об'єкта дослідження ряд проблем і зрозуміти особливості та специфічні риси поезики Стравинського.

Висновки. Доведено, що Стравинського формується у діалогічних, пластичних, а інколи відверто театральних дзеркалах рефлексії митця. Теорія композиції складає каркас його поезики. Найголовнішим є те, що його поезика є складною синтетичною реальністю, це хореїчний образ чуттєвого, космологічного бачення світу,

що дивиться очами гіпермаріонетки. Усе це подається як певний фотомонтаж «пам'яті ока». Отже, кінематика образів І. Стравинського існує одночасно, існує понад часом та є однією великою тишею, одним великим спокоєм. Супрематизм як вічний спокій і плинний потік образів у дзеркалах буття, які бачить Стравинський, створюють один нерв *poesis* його музики.

*Ключові слова:* музика; композиція; поетика; музичне мислення; діалог.

**COMPOSITIO И. СТРАВИНСКОГО  
КАК СИНТЕТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ  
ВИДЕНИЯ МИРА**

Арефьева Елизавета Юрьевна

*Аспирантка, Национальная музыкальная академия  
Украины имени П. И. Чайковского, Киев, Украина*

Внутренний радикализм и драматизм *compositio* как пространство культурного строительства, тяготеет к первичным хореическим синкретическим аффектам, у Стравинского ассоциируется с пространством европейской и атлантической культуры и находит универсальную форму диалогизации разных стилей, жанров и эпох. Именно в диалогах композитор находит свое другое альтер-эго. Таким образом возникает многомерность голосов рефлексивной ткани музыкальной мысли. Поэтому «Диалоги» И. Стравинского как универсальная форма диалогизации музыкального пространства остаются актуальными.

Цель статьи – определить культурно-исторические измерения синтетического художественного образа поэтики Стравинского.

Методология. В исследовании использован аналитический принцип, который позволил определить значение и место исследуемой проблемы в общемировой культуре. Структурный метод применялся для группировки и выкладки фактического материала, его анализа и использования.

Исследование базируется также на историко-генетическом, историко-сравнительном и проблемно-хронологическом методах, которые позволили выделить из объекта исследования ряд проблем и понять особенности и специфические черты поэтики Стравинского.

Выводы. Доказано, что Стравинский формируется в диалогических, пластических, а иногда откровенно театральных зеркалах рефлексии художника. Теория композиции составляет каркас его поэтики. Самое главное, что его поэтика является сложной синтетической реальностью, это хореический образ чувственного, космологического видения мира, смотрящего глазами гипермаріонетки. Все это подается как некий фотомонтаж «памяти глаза». И так, кінематика образів І. Стравинського існує одночасно, існує вне времени и является одной большой тишиной, одним большим спокойствием. Супрематизм как вечный покой и текущий поток образов в зеркалах бытия, которые видит Стравинский, создают один нерв *poesis* его музыки.

*Ключевые слова:* музика; композиція; поетика; музикальне мышлення; діалог.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172684

UDC 781.22:82

**THE PHENOMENON OF MUSIC  
IN LITERATURE  
(MUSIC IN THE METAMORPHOSES  
OF GOOD AND EVIL – ON DANIEL  
PASTIRČAK’S “CHINTET”)**

Olha Bench<sup>1ab</sup>, Eva Dolinska<sup>2a</sup>

<sup>1</sup>*PhD in Art History, Professor,  
ORCID: 0000-0002-3998-3062,  
e-mail: olgabench@bigmir.net;*

<sup>2</sup>*Doctor of Education;*

<sup>a</sup>*Catholic University in Ruzomberok,  
1, Hrabovska Str., Ruzomberok, 03401, Slovakia;*

<sup>b</sup>*Kyiv Academy of Arts,*

*10, Heroiv Stalinhrada Str., Kyiv, 04210, Ukraine*

The purpose of the article is to explore different literary interpretations (poetry and prose) from the point of view of the relationship between literature and music, the perception of musical phenomena as a possible means of interpretation and the use of such phenomena in teaching practice.

Musical culture is an extremely complex phenomenon, in which aesthetic, psychological, social, communicative and other areas are intertwined. This versatility is associated with the special parameters of the impact of its background – music.

The interaction of literature and music can be traced not only in the audio space of the former, but also in the use of various musical images, instruments, terminology, and musical rhythm in the artistic text.

Scientific novelty consists in revealing various forms of musical imagery in D. Pastirčak’s poetic works.

The following research methods were applied – cultural-historical (to consider the genesis of musicality in D. Pastirčak’s works), a theoretical method of analysis, procedural-structural, generalizing.

Conclusions. It is proved that musical motives play an important role in building dynamic development and inner completeness, in revealing ideological and thematic content, serve as an expression of author’s intentions, are a kind of catalyst in expressing the ideas of the author, stimulate the reader’s perception. So, the works by D. Pastirčak (in particular, the story “Chintet”) contain music that embraces peculiar characters and meaning. A deep analysis of such musical sounds makes it possible to identify various forms of musical imagery in the poetic world of the author.

*Keywords:* music; literature; rhythm; variations.

### Introduction

Music differs from all other arts because it is not a reflection of phenomena or, more precisely, adequate objectivity, but rather a reflection of the human will itself, providing the physical in this world with the metaphysical, providing all individual phenomena with the thing-in-itself (Schopenhauer, 1998, p. 214, In Novák, 2005, p. 34). Music can thus become a bridge between the body and the soul, between the earthly world and the transcendental environment of higher spiritual value. Music can also apply as a metaphor because it has the potential to convey abstract thoughts; music can also function as a symbol because it is impossible to explain it unequivocally as it does not signify anything concrete or tangible, only presenting a reality that cannot be captured in any other way (Jarociński, 1989, p. 35; Novák, 2005, p. 38).

R. Novák (2005, p. 35–36) claims that music, in the case of the such a spiritually oriented personality of a prose writer Daniel Pastirčák undoubtedly is, can also perform the function of “a subconsciously acknowledged synonym of spiritual being in this world, detachment from the outer layers of things, and search for their inner essence”. Similarly, Daniel Pastirčák states that “music reaches directly for content and the content of life is not in the factuality of things but rather in their quality – music does not know a forest, only a dark forest; it does not know dusk, only a dreamy dusk. Music is the inner being of things and their relationships, which is why music is present wherever art is present. After all, art is a discovery of the inner being of things and actions.” (Pastirčák, 2001, p. 97). The presence of music as a component of the motif-based structure of a work of art creates passages through which the unreal, the abstract, the magical, and the mystical seep into texts: “Music is the air of the spirit. It is everywhere. Around us and within us.” (p. 20).

Discussing the multiple meanings of the word music and its function in a literary work of art indicates that, besides “higher” dimensions in life, the writer sees music as the basic stimulus of metaphor and its integration into artistic texts “reveals unconventional analogies among the phenomena outside the self or between the outer world and the inner experience” (Jarociński, 1989, p. 36; Novák, 2005, p. 38). Besides using music to express the inner life of characters, the author sees music as an expression of searching for one’s purpose in life: “Albert turned to face the girls, – do you see the paths? – and the girls nodded. – They’re like the grooves of a vinyl record, hiding the music of the world. There is a song for everyone in it. A different song for everyone, a song everyone can call their own.” (p. 25).

### The purpose of the article

The purpose of the article is to explore different literary interpretations (poetry and prose) from the point of view of the relationship between literature and music, the perception of musical phenomena as a possible means of interpretation and the use of such phenomena in teaching practice.

### Presentation of the main material

In the text, music undergoes various metamorphoses:

1. Music as an expression of the miracle of creation: “She felt as a newly born idea, as a word being uttered, as a music emerging from silence” (p. 234). 2. Music as a path to fellowship: “The sound of the oboe was not the only thing Debby could hear. ... The tones were coming out by themselves; she was playing lightly and joyfully as though she were tossing stalks of grass into a massive river, letting them drift away towards the sea. The tufts of grass parted at her feet and a narrow path emerged, meandering towards an unknown land” (p. 235). The passage above suggests an analogy between the words “song”, “word”, and “path”. Figuratively speaking, the word path relates to human life in general, while life was created through the Word (cf. Pastirčák, 2001) or song: “Debby did not need to look for tones anymore: they were released from within by themselves. She wasn’t creating a song, the song was creating her” (p. 29). At the same time, the pitch of the tones represents vertical pathways; while the time, which manifests itself through flowing, beats, or rhythms based on various speeds, represents horizontal pathways. The space of the literary work is structured in the same way.

3. Music as an expression of the absolute truth and mystery of life; the most essential symbol of spiritual reality; the deepest and irreplaceable form of expressing the human desire for eternity: “The Universe-lambkin, – she whispered, suddenly hearing music. Yes, music, the music they began playing imprecisely, poorly, and awkwardly with Philip and Dora somewhere at the beginning of their journey through “Chintet”. But here, the music came across as complete in its astounding majesty” (p. 233).

#### *Rhythmical sequences in “Chintet”*

Rhythm is most frequently defined as a regular (intentional) alternation (arrangement) of certain (homogeneous) elements in time (at certain symmetrical intervals). More or less regular alternation (or “clustering”) of certain units can also be found in language (with a specific aesthetic function in the language of art, where phonic elements are intentionally repeated). However, regularity is only one, albeit dominant, pole of the essence of rhythm. The other pole is constituted by a change in regularity – a form of refreshment or relaxation. It is, therefore, equally important for any perception of rhythm that there are breaking points of rhythmical movement – places in which rhythmical regularity is broken or “disrupted” (Mistrik, 1969, p. 336–338; Sabol, 1969; 1977b, p. 5, Sabol – Zimmerman, 2002, p. 81–82).

Things that are cyclical in nature (days, seasons) is rhythmical at the same time: they are based on incessant repetition, the only precondition being that humans do not interfere applying their artificial arrangements. The idea of the story, i.e. the flow of time and motifs recurring cyclically, emerged as early as in the culture of Ancient Greece.

Ancient Egyptians used to divide the day into smaller periods by means of water clocks. In the course of history, many instruments have been used, in addition to the modern watch, with the sole intention of splitting up the day regularly. Apart from these efforts, people have made efforts to approach music in terms of measurability, too. In comparison to musical utterances (the pronunciation of syllables), a more natural unit of measurement was sought so that this form of expression could be divided into smaller units as though it were a literary text. According to a Greek-Gregorian theory, rhythm emerged as a sequence of tempo series. This development (from Gregorian imprecision to rhythmical regularity) can also be seen in the prose written by Daniel Pastirčák.

Rhythm can occur in prose under certain circumstances, namely through the repetition of words, clauses in a complex sentence, motifs, etc. For instance, a particularly strong rhythmical motive can be evoked by “galloping horses” (p. 141). Admittedly, it is not just a matter of the acoustic facet, but also the semantic aspect of this expression: it has an acoustic effect as well as a beating meaning. Hearing it behind his back, Damian is scared; at the same time, the passage creates an acoustic prelude to the subsequent image of a black horse and its black rider, whose face is “shadowed and invisible” (p. 141).

Similar to Gregorian melodies, the rippling and moving character of the prose is based on the sequences and alternations of moods and motifs of varying structure, which give rise to a free and natural musical expression. It is both harmonic and highly expressive. On the other hand, rhythmical sequences such as these can manifest themselves as an effort to express the incommunicable or explain the inexplicable. In places, the reader has the feeling that, as privileged elements of the expressive communication in Daniel Pastirčák’s artistic style, music and singing are part of a virtual reality. In *Chintet*, thoughts are clad in appropriate dramatic elements as well as imagery, which applies to the story both spatially and temporally – the present, the past, and the future are included, which analogically indicates man’s (in this case, children’s) quest in relative time. “The future, existing in man’s consciousness as a conflict between the planned goal and the actual result, creates the need of a life strategy that changes time-as-a-destroyer to time-as-a-constructor” (Ingarden, In: Godár, 1991, p. 36): “Meanwhile, the snow started melting. (Damian already noticed this during the investigation). The ice in the fountain and the snow in the square suddenly turned into water. A small river was streaming down the square; thin streamlets were trickling from the roofs of the houses; heavy drops were coming down the windows of the hackney carriage. The little waves spreading playfully over the cobbles were drying off right in front of the boys’ eyes. Coltsfoots were sprouting from the crevices in the cobbles. The whole square suddenly turned dry, awash with sunlight, and full of spring” (p. 71). Every element related to time seems to carry symbolic energy. The concluding passage of the fairytale is figuratively captured through autumn: “Damian realised for the first time that summer had stopped breathing in this lost country and autumn had crept into the woods” (p. 300).

In his text, the author portrays two worlds – our world, manifesting itself in space and time, and another world, located outside space and time, where time flows by otherworldly rules. One of these worlds is mirrored in the other; they identify and verify each other in truth and good as well as in lies and evil. The other world can be referred to as a world of essence, that is to say, an essential world. The essence manifests itself in our time-and-space world as a ratio or comparison between the smaller and the larger. This ratio is a bridge between the world of time and space and the world of essence (Weinreb, 1995, p. 54). The author explains (in the words of Damian’s great grandfather) their continuity by means of a fairytale that is capable of removing the barrier between the spiritual and the material spheres, between reality and dreams. The fairytale represents a sort of prototype of reality, a mirror image based on a view of how the world works, a simplified image of an abstraction: “fairytales are shadows of the spiritual worlds that tower over us up in the sky. The worlds are too high for the eyes of the living to see them, but their pearly shadows are reflected on the surface of our inner characters in the form of fairytales. They are woven into the dreams of the living as indistinct signs. No, good fairytales are never made up. When you are in the middle of a fairytale, you are much closer to reality than when you are only floating through the empty time of the outer world.” (p. 59). In this connexion, D. Teplan (2007, p. 93) points out that “D. Pastirčák’s work displays a dislocation that, quite conversely, points from the primary fiction (the natural world) to the secondary fiction (the supernatural world). More precisely, “*Chintet*” shows how children’s play in “the physically possible world” turns into a concrete and “physically impossible world”,” which is a reflection of the real world in many ways. It can be stated in accordance with V. Godár (1991, p. 42–43) that “the creation of a world model and the phenomenon of its modelling – based on intelligibility as a quality defining the relationship between man and the world, transferring an endless spectrum of phenomena in a comprehensible form using logical operations – are the main intellectual activity of human beings. Human beings strive to create a simple and clear worldview within themselves, using adequate ways; they do not indulge in this only to gain the upper hand over the world they live in, but also to try to replace, at least to some extent, this world with an image they have created. This image and its materialization function as the focal point of man’s spiritual life, a source of peace and certainty which cannot be found in the confining and dizzying whirl of his or her own life”. This, too, is one of the possible views of the author’s need to “construct” a supernatural world that, rather than existing right from the start, “is created as an illusory game or a figment of imagination originating in a child character (Debby)” (Teplan, 2007, p. 90).

The style and stream of thoughts of the author indicate that the present world is constantly in motion and endlessly original and perfect, individualizing in the author’s thought which is transformed into the text. The text is always ready for detours, leaps from one image to another, loss of the plot and its rediscovery. In the



circumstances, speed and tempo manifest themselves as the protagonist of the situation, accompanying the rhythm emerging from the regular repetition of two essential antitheses of the work: life and death, good and evil. These are (or can be) interpreted as opposites but they belong together and form a unity. Crossing the boundaries of reality in his text, the author suggests that one side of things does not constitute reality because the world is based on dualism (Weinreb, 1995, p. 112). It is music that builds a bridge between the motif of death and the motif of life, or separates the two motifs; on other occasions, it functions as an instrument for expressing the transfer from life to death. Various relationships of theses and antitheses, the odd strange shade of their syntheses, assumptions, and the return to the primary idea (the creation of man) enriched by experience – all of these processes, either understood individually or together, manifest themselves in the musical syntax. It follows from the above that considerable parallels can be drawn between music and prose. Such an analogy can also be considered with respect to mental processes in any form – from strict logical thinking to a free stream of consciousness.

For instance, musical language and peculiarly rhythmical waves can be observed in the passage on the creation of man as an idea on divine canvas: “–unbelievable! – it felt as though he was looking into a diamond. The planes of light were breaking and overlapping. Moss-green, aquamarine, and golden tones blended in the depths of the flake with violet-grey chords. Damian spotted movement in the places where the colours blended into the deepest of shades. It took him a while before he realized that, word by word, sentence by sentence, some sort of writing was slowly emerging. The text grew larger. When the surface of the snowflake was all covered in text from edge to edge, another layer started emerging; when that layer was full as well, another one appeared, then another one, and another. Damian found himself watching a multilayered record of writings, signs and codes emerge right in front of his eyes. He could make out none of it, though. Still, he understood the text. An amazingly detailed image was emerging in his head. He could see a tree, or rather just an idea of a tree; he could see in all of its times, in all of its forms, a tree both on the outside and on the inside, its history from the first sprout, the first plant with leaves at pink dawn at the beginning of all time, to the last decaying root at purple dusk at the very end.” (p. 140). In contrast to a thought in the form of a proposition, an image has the potential to connect a thought with an emotion into one whole. An image stimulates adequate feelings – pleasure, joy, desire, awe, disgust, fear, anxiety, repulsion, horror – but, at the same time, it can also convey an encoded thought. This unity of feeling and reason determines the essential purpose of the symbols and metaphors. The thought of man’s creation later manifests itself more concretely in the passage where Dora transforms from an old woman into a little girl: “she was rising from the clay, carried by the wave of the thought that was flowing into her from the depths of the eye over the cascades of joyful energy. She felt like a newly born thought, like a word that is being uttered, like music rising from silence.” (p. 234).

The music of this passage and the previous one is an expression of spontaneous harmony (accord) with the world; it is an expression of natural harmony that man is part of. To listen to such music built on the primary power of attraction is to study the stability of the world. The author emphasises the inevitable, everyday movement from surface to depth, from periphery to centre. That is to say, from one’s own self as a banal episode to one’s authentic self, which spreads like a fan over time, although it exists outside time. Pastirčák views the mystery of man’s creation as follows: “Man can see and renew his authentic self only in the mirror of the divine, ever present you (cf. Psalm 169: “God, you have studied me and you know me. You know if I am sitting down or getting up. You know my intention in advance. Lord, you know what I want to say before I utter the words.”)” (Pastirčák, 2006).

Put in music terminology, “word by word” (the word is a unit of rhythm and music) as in “beat by beat”, “sentence by sentence” as in “chord by chord” (the sentence is a harmony of several words, similarly to the way the chord is a harmony of several tones), an apparent parallel can be seen between a text resembling an orchestral composition and music proper. What is more, the expression ‘multilayered record’ calls for a discussion of the word that has developed, particularly in Western music, both horizontally and vertically, which means that we can listen to several voices at the same time (Butor, 1997, p. 94). Combining vertical and horizontal repetitions of words results in various types of polyphonic variants (canons or fugues). On the other hand, Weinreb (1995, p. 92) stresses that the word comes from another world, one that is more centered and essential. “In the beginning there was the Word, and the Word was with God... And the Word became a body...,” says John in his gospel. The Hebrew word with the meaning of ‘body’ has the same letters as the root of the word for ‘message’. The body is a message; therefore, the message is in the body. In his artistic text, D. Pastirčák manages to capture the quality of a human being that is God’s message for this world in its individuality and originality, which hides the greatness and perfection of God’s life-creating thought. The author emphasizes the word as a creative act: “I was created by the Word, but I consist of words. Not just

God's Logos, but also the words of the people who were here before me..." (Pastirčák, 2001, p. 95). What we should seek in every form of living matter is the thought that constitutes its essence. By bridging the Word with the word in his text, the author underscores multidimensional space, relative time, and multilayered language that the story of "Chintet" is told in. Schönberg's (In: Godár, 1991, p. 42) words seem to be quite apt in this connexion: "A work of art is a labyrinth in which the initiated find the way in and out at any given point, although no Ariadne's thread is guiding them. The narrower and windier the corridors get, the more certain are the initiated of all the ways to the destination. If there were wrong ways in art, they would still show the right way to the initiated, because even the sharpest turn leads them in the right direction". The space and its labyrinthine world in Pastirčák's text takes various forms (cave, sea – its bottom and its surface, lake, desert, land, plain, etc.) and the decoding of one's personal mission and life's purpose (in the abstract sense of the word) is the fate of all the characters on their quest through time. Music resounds in this labyrinth as though it were Ariadne's thread and the musical phenomenon is employed by the author "with the sole intention of redressing the balance in things, primarily between man and time" (Stravinskij, In: Godár, 1991, p. 43).

The similarity between the fugue and "Chintet" manifests itself primarily through the metamorphoses of the individual themes and motifs, which the author uses to show how his characters are related to the past (Damian's grandfather), how they experience the present, and how they are oriented towards the future. With his text that is close to music, the author gives expression to the past as well as the future stages of the development of the human self. The universe and Earth, freedom and dependence, consciousness, dreams, and oblivion overlap with one another: the ear can hear tones as well as the things that speak to us from beyond perceptible tones as if they were laws. If we were to demonstrate the compositional similarity between the fugue and the passage in which the author describes man's creation, it would probably look as follows: A motif is heard, as though it were rising from a primordial nebula – a primordial motif. It assumes a solid shape, flows, goes back, and changes. Through new metamorphoses, it is lifted to a new, higher level. Condensation and overlapping is heard, new themes are incarnated. The original theme assumes additional layers, followed by differentiation; the motif gets more and more individuality and character; it slowly finds the way back to itself when, suddenly, a new theme is heard, a new world is born. No more is man just an echo, resonance, imprint; the birth of individuality begins in man. The antithesis is heard; since it became very once, it can never disappear. Series of tones developing in various ways can be heard. Only human beings can consciously leave the universe behind, extract themselves, or think their way deep into it. Man's individuality asserts itself against the primordial motif. After a number of metamorphoses, the primordial motif resounds again to summon man back.

The fugue is a composition of revelation in which the inexpressible can be heard by means of a sensual-temporal language (Cibulka, 1981, p. 118).

In "Chintet", the author makes room for such canonical variants using echoes: "*Prestaňte... estaňte... estaňte... Musímesaz... toho... ho... ho... vylízať spolu... olu... olu... Opatrne... trne... trne... pokračujme... čujme... este... este... v ceste... este... este... (s. 31).*" [Stop it... opit... opit... Wemustget... et... et... outofhere... ere... ere... together... er... er... Careful... ful... ful... Let'sgeton... on... on... withoutourjourney... ney... ney...] (p. 31). "*Ssstände vyššie... ssstände vyššie... ssstände vyššie..., šepkala hlava*" [Alwways higheer, alwwways higheer... alwwways higheeer..., whispered the head] (p. 99). Besides rhythm, which creates regular beats, the horizontal multiplication of words into sounds significantly emphasizes the key words in sentences and even gives rise to new words – by means of an unusual sound instrumentation, new marked styles are created (trne [thorns], čujme [let's listen]). Similarly to the way music is "a sequence and succession of tones and combinations of tones, organized in such a way as to create a pleasant effect and be comprehensible for the human capacity to perceive, so that these perceptions can influence the hidden parts of our emotional sphere and this influence allows us to live in the land of our dreams, or the hell we dream of" (Vojtěch, 1960, In: Novák, 2005, p. 11), Pastirčák's poetics are based on an acoustic microstructure within which sound and intonation motifs are created (often non-verbally). The type of prose in which the characteristic dynamism of the musical language employed amplifies the effect comes across as significant and apt. In addition, the author uses this acoustic "toy" to intensify the description of other temporal-spatial dimensions (the echo in the stone labyrinth) that the children enter.

Silence is another significant element of musicality. Expressive silence as an essential part of music is projected also in D. Pastirčák's prose. On the one hand, it is a symbol of the capacity to accept music as the world's vitality; on the other hand, musicality becomes a symbol of the capacity to give expression to one's own inner music, which can ultimately exist one form only, that is to say, in its own negation – in silence: "She was surrounded by vast and clear silence. A silence with no colour, sound, movement, or volume" (p. 234).

In another passage, silence anticipates evil and the children's fear of the unknown: "The wind eased off as suddenly as it had broken out. The roar changed into a quiet cry, only to fall into numb silence. In the silence, a dark mass started growing out of the depths of the abyss" (p. 31).

In the text under scrutiny, silence as a musical phenomenon seems to be a significant, non-verbal style that structures its composition. The motif of silence shows that there is little room for silence in today's world; people go a long way to find it, feeling they have lost it, along with their essence and existential structure. This phenomenon is presented in the text through a lack of acoustic expression; in other words, this "expressedness" is to be perceived as an attribute that is presented through the marked absence of sound as a material vehicle of silence (Ruščák, 2005, p. 43).

Indicated either explicitly or implicitly, there are three epic planes in "Chintet": the plane of outer reality (actual – imaginary world); the plane of characters (children – adults; the real – the fictitious); and the plane of the story (sounds (music) – silence). This structural regularity seems to be the counterpoint to the disharmony in the stratification of elements on the individual epic planes (tension – de-tension, harmony – disharmony) (Koli, 2003, p. 55). The narration in "Chintet" is multi-layered, albeit interconnected, so the theme does not play a major role in the prose; it creates a framework that is often overshadowed by narrative detours. What the author strives to make sure is that all the individual "trifles" of contemporary human experience, which often get little attention, come across as striking.

*Function of musical instruments in prose*

Another source of acoustic echoes is represented by musical instruments. The sound of this or that musical instrument in prose has the potential to say more than can be said using ten words, to give expression to the author's most secret of feelings, to enrich the text with colours, to intensify moods, or to describe the nature of an environment or character.

M. Butor (1997, p. 90–93) makes an interesting claim in connexion with musical instruments: "*In the life of an individual, musical instruments and singing play a certain role. There have always been times, various occasions, in which a specific type of music was needed, specific types of instruments were used, and a specific type of text was read. Many instruments represent something of a translation of voices into the existing instrumental world; it has to be added that this instrumental world has existed ever since the beginning because music comes from voices as much as from noise. What is more, in modern reproductions of old music, some of the parts that are sung are replaced with instrumental sounds due to sound clarity.*"

M. Butor understands musical instruments as an imitation of voices, even as a replacement for voices, and ascribes a certain expressive value to them. For D. Pastirčák, musical instruments are part of the story, perhaps even an explication of certain nuances of the inner lives of the characters as well as his own world. The selection of musical instruments in the analysed work is not random: oboe, violin, harp, drum, and piano. The quintet includes string instruments and drums as an expression of the variety in the human community and everyone's individual role in it. The author uses various musical instruments to bring various images of the universe closer to Earth: "The tones changed into words: first, the lips made a clear (flute, piano, or other) tone; the tone gradually changed into a word; the word turned into a tone and merged with the silence of the night. The words made no sense, though:

– ...shortly..., – said the piano tone with a high-pitched female voice.  
 – ...op, op, tinue, tinue..., – barked the hoarse dog-like voice of the bass (it could only be made by the French horn).

– ...like oxyge..., – squealed a mouse-like voice from the flute tone.

– ...the best..., – said the piano.

– ...you bring..., – answered the flute.

– ...can't hear..., – barked the French horn.

– ...everything..., – replied the piano again, this time more strictly.

– ...also in us..., – said the flute.

From time to time, the tympan was heard in-between the voices like the beat of a huge heart.

– ...bite to pieces..., – said the piano.

– ...is translucent..., – thought the flute.

– ...for everyone..., – complained the piano.

– I've heard a conversation just like that, in fact, – murmured Debby. One part of the conversation was surfacing in this world, while the other part remained hidden in another world, veiled by music" (p. 163).

Every musical instrument in "Chintet" is portrayed by means of its sound and mood rather than a description of its appearance. Through this interesting fictitious dialogue, D. Pastirčák reveals the mystery of life and

the universe. It is a noteworthy example of artistic text instrumentation by all means. The author details the utterances of every instrument in this verbal orchestra and offers a worldview via the musical code expressed through words. However, music can be heard behind every word – music that is not pathetic (frightening in places), with a clear spiritual organisation, not linear, tone next to tone, but hierarchical, where everything is in its fixed place and rushes forward in its polyphonic organisation. In the course of listening, the physical is backgrounded and earthly time is cancelled. What remains is the universe of tones that keeps on returning to its essence. However, it can still be understood and grasped in its incessant metamorphoses.

The sounds and colours of the individual instruments have the ability to mould the emotional scales of man's life.

The *flute* brings joy, sun, shine, freshness, and carelessness, but it can also evoke an atmosphere of melancholy and dusk, typical of the autumn of life. The *piano* brings joy and the sound of trickling water. The *French horn* can take us to a romantic forest.

In this sequence of sounds, the world is introduced through a list of various instruments (e.g. piano, flute, French horn) or the solo sound of a specific instrument. Pastirčák's literary text often tightly connects musical instruments with the flow of human life, instruments being part of its development, stagnation, or individuality: "In fact, I have been unable to get out of there for almost two years now, – explained Debby to Albrecht. However, I try to play, I end up playing the same melody and cannot move by a single tone, look, – she lifted her oboe to her mouth. A long, clear tone spread all over the countryside, as majestic and clear as the light from an angel's eye. Another one followed, then another. Debby played with her eyes closed as though she were dying, as though she were falling into living, supernatural sleep, as though she were disappearing with every tone she played, as though she were feeding every tone with her own life" (p. 310). Although Debby finds her "instrument" (p. 302), she cannot find any happiness "playing on her own". Later, she finds it (when she joins Dora) when she joins "an orchestra" (projection of light), which she becomes part of thanks to Tom, who invites her using his violin: "Tom approached her, put the violin into his mouth and bit. A swarm of colourful lights poured into the falling leaves" (p. 301). Only the violin, with its mysterious and magical sound, its strong expressive value as well as its tangible freedom of expression – these are the attributes of the violin, is metaphorically capable of giving expression to the deepest of human movements and the intensity of experiencing the moment (Novák, 2005, p. 119).

The characters are enclosed in a space circumscribed by musical instruments, that is to say, a fictitious instrumental body or quintet that both polarises and harmonises the attributes of all of its "instruments". Each instrument plays its score and represents a personification of each character's life journey: "The musicians were each playing a different instrument, each of them by their own rhythm, their own melody. The autumnal valley was quickly brimming with the music of the flame orchestra" (p. 310).

Using various musical instruments, D. Pastirčák "instruments" the metaphor of human existence with its horizons – life and death. Different from each other in terms of shape and sound, the harp and the drum are in a counterpoint relationship, but they also form an arc that connects the two poles. In D. Pastirčák's prose, the connection of the harp with the drum as symbols of life and death becomes an invariable (cf. Damian's river, p. 33). Whenever Dora and Philip lose sight of the two instruments, their lives seem to have no direction or sense: "It was revealed that the harp and the drum are the instruments Philip and Dora had lost at the bottom of the cave lake. Not losing any more time, they set out in the direction Dora suggested" (p. 309).

It seems that musical instruments constitute the essence of the whole prose. Natural associations between the characters and the instruments go without saying, making it possible for them to reflect the world and its polarities. A similar thing happens in music: an instrument either intensifies the power of the word that is sung or spoken or mediates the expression of human emotions "wordlessly": "The boy – with only a white coat over his naked body – walked round the table, sat down on the topmost stair, and began playing his wooden flute. He played quietly and his song spread through the omnipresent silence with difficulty and much effort" (p. 118). With its slim shape, the flute represents tenderness as well as anxiety, which is why it is most suitable in portraying the essence of the underworld.

Similarly, to literary texts, music does not aim solely to increase comprehensibility. On the contrary, it plays with it, intensifies it, clarifies some things, and leaves other things unclear on purpose.

#### *Variations on the theme of water*

"The word variation is an appropriated form of the Latin expression *variatio*. The closest equivalent would be – alteration. This is the sense in which the term is used in literary theory and practice, but quite naturally in other spheres of human activity, too. From the viewpoint of music, a variation is a musical piece based on a varying basic theme" (Šaling – Ivanová-Šalingová – Maníková, 1997, p. 1272). From the viewpoint of literary studies and poetics, variation is defined in The Comprehensive Dictionary of Foreign Words as an

artistic alteration of a work of art, theme, poem, or motif, whereby the ideological side of the work is preserved; alternatively, it involves a repetition of altered or modified motifs with a partial semantic shift. The meaning of the word variation can also be understood directly, not with dictionary exactness” (Režná, 1999, p. 106), e.g. variation as an alteration of motifs and the inner worlds of characters.

The essentials of all musical variants and the invariant structure types of musical language are based on repetition in terms of the basic musical language of the work of art. Repetition can either be identical or contain changes. The interplay of repetitions, in addition to their succession and generation in certain moments, creates a rhythm as well as a refrain-like and song-like atmosphere in D. Pastirčák’s text under scrutiny, which is caused by a repetition of motifs (esp. those of water, fire, and earth) or whole sequences (e.g. the creation of humankind).

D. Pastirčák increases the intensity of his literary text by means of musical as well as special-visual and dramatic elements, such as the elements. The elements are always present in people’s imagination as a parallel human life. The well-known archetypal set of four elements, indestructible even in the age of postmodernity, can be found in “Chintet”, although, admittedly, not all of the elements participate in the dramatization of the work equally. Earth, clay, and stone are too static, leaving the reader’s dramatic and dynamic association at rest. The element of air (evoking poetic images more than anything else) is immaterial, transparent, shapeless, therefore defying depiction (Červenka et al., 2005, p. 546), is made visible in Pastirčák’s text through all kinds of sensual perceptions that it can be filled with: “The air was full of scents blending with one another, heat and chill replaced one another over and over, and the voices of the turning world weaved into unbelievably spread-out chords” (p. 86). Of all the elements, subconsciously stirring human imagination even today, the most dominant element in Pastirčák’s literary text, besides fire, is *water*, which varies intratextually and intertextually (cf. Damian’s river, p. 20, 45). It is one of the elementary symbols with an ambivalent meaning because it invigorates and fertilises on the one hand, and brings floods and destruction on the other (as a universal cosmic symbol, water signifies life, death, and purification). Many myths about the creation of the universe incorporate water as a primordial stream of all life that also has connexions with the underworld (Biederman, 1992, p. 335).

The magical juice from the apples the children drink at the beginning of “Chintet” causes reality to change into an artificial world, a peculiar theatrical stage set that corresponds to the “individualisation” of the process of creation – the descent of the soul to the beginning of the birth of humankind, to the ark, to the underworld of history (Jung, In: Červenka et al., 2005, p. 154). It is a return to the primordial essence, beginning, source of innocence (cf. Genesis), indicated by the mother-ferrywoman: “All of them felt the desire of a child’s body to return to the womb, to the soul’s sleep, to sweet unconscious” (p. 35). The ferrywoman takes the children across the frozen lake to the other side: “The boat entered a sort of gate. Similar gates were growing out of the lake like the stones of petrified trees with interwoven crowns. A stony web of tracks could be seen up beyond the gates. When Debbie realised what sort of height they had fell from, she shuddered. The topmost branches of the boat tree caught the edge of the bell hanging from the top of the gate. A ringing sound could be heard and the light changed all of a sudden. The red line smouldering in the leaves started burning with a yellow flame. Brightened by another light, the ferrywoman changed, too” (p. 35). “The boat entered another stone gate. The branches made the bell ring again. A ringing sound could be heard and the yellow light of the tree went out and changed back to its original dark glow” (p. 38). The rocking sound of the bell (as well as that of the boat) is very attractive because it is horrifying in its open dynamics and expresses anxiety about an undefined space that the children got into. Their journey into the underworld is noteworthy as well; first, from the bottom up, later in the opposite direction. This move seems to indicate an analogy and synchronisation with the movement of the rocking bell. Bottomless chasms, depths and heights almost anticipate an entry of peculiar characters, strange animals, and man animals that can suggest new ways of personality development (Jung, In: Červenka et al., 2005, p. 176). One of the companions on this journey is light, which can change the appearance of a figure – against the background of the overall darkness of the potential fictitious world, the figure is temporarily “lit”, “exposed” either to the reader’s attention or their contemplation (white light signifying the Eternal Light). The other entities seem to remain on the edge of light and darkness: “Little lights were floating over some sort of plain wrinkled with paths. In the end, the little lights aligned along one of them. A gate appeared at the end of the flame alley, with Jonathan sitting on the back of a rocking horse in the centre of gate” (p. 103).

The author creates a universal metaphor of the universe as a space held together by the element of water, which is unlimited, monumental, and never-ending. At the same time, he evokes a supernatural space of the mythic past. D. Pastirčák varies the motif of water perfectly, placing it in various semantic fields, e.g.:

Water as a source of knowledge: – Brook, my brook! – cried Damian. Water splashed all over his face. He filled his palms with it and took a drink. Suddenly, a word (a totally incomprehensible word) appeared in his mind by itself, forcing itself onto his tongue.

– Chintet! – cried Damian, surprised by what he was saying. A dispersed light penetrated the darkness (p. 150). Water becomes a space for life in its light and dark forms, which help Damian make out light.

The dark water as an anticipation of evil: “It’s there, – he whispered to himself and entered dark water. He took a deep breath, immersed, and broke the crown loose from among the slippery boulders. When he came ashore, he put the crown on his head. The world went dark all of a sudden. A pair of blood-red eyes and torch flames appeared in the darkness. Damian could hear the rattling sound of weapons and spotted huge dark figures in the twilight” (p. 112). The crown represents the symbol of power. Its influence changes Damian’s view of the world as well as his hierarchy of values, because of his desire to rule and the pleasure it brings, as well as his anxiety and fear of bad ruling.

Water as an object of changing a state to express the flow of time: “Meanwhile, the snow started melting. The ice in the fountain and the snow in the square suddenly turned into water.” (p. 71).

Water as a mirror of the past: “– The face of a boy appeared in the depths beneath me. First, I thought it was my son’s face, then (the deeper I got, the more it was apparent) it started reminding me of my own face.” (p. 96).

Water as a symbol of death: “It’s as cold as death! – shouted Mark. – Death, death, death..., – echoed in Damian’s head. – Death, yes, Mark is right. Stepping into that water would mean certain death.” (p. 99).

Water as a boundary between life and death: “A faint light was shining from the depths of the pale skin. – Such a familiar face, so close... Granddad! – whispered Damian. – Great grandfather... is it you?... can you see me or are you sleeping immersed in death? – My little Damian, child, – when the old man spoke, the face in the water did not move. It seemed that the sound of his voice was coming from a great distance” (p. 299).

The logical sequence of events in the development of this dramatic storyline, or the relationship between Damian and his grandfather, is as follows: water, dialogue, farewell, death. Water indicates death, but it also has purifying effects, and helps establish the final reconciliation of the characters with one another. This dynamic element has the ability to conceal things and beings that have become part of the past, “dematerialise” the body, turn the concrete into the abstract, make a character’s status unproblematic, and alleviate the uncertainty this or that character is in. Water is Alpha and Omega; its waves are the origin and the end of everything; it represents the journey home. These waves bring alleviation from things, from the unbearable character of “the solid state” of the world, from all consequences of this state, from its structures, its unmovable mass, from its solid laws. Rivers and brooks flow similarly to the life of human beings who make progress down the stream as well as in their individual moves (Michaux, 1991, p. 101).

“Chintet” cannot be captured in terms of similes or allegories illustrating some ethical or spiritual principles. Instead, “Chintet” is a secondary world of images and symbols that we can enter to contemplate the mysteries of our primordial world in its entirety, including its positive and negative aspects, without the need of reducing or eliminating the spiritual dimensions. The formation of spirituality is inevitable in people’s lives. Without it, the human being loses their identity as a human being along with its mental equilibrium, which is why D. Pastirčák chooses to provide answers, in the form of biblical words, to the questions that people have asked for centuries. Society is likened to an orchestra that can play its symphony well only when each person in it presents the uniqueness and originality of the score they are playing. That is the unquestionable spiritual message and meaning of the literary text under scrutiny.

### Conclusions

The genesis of musicality as a general aesthetic category has been shifted by the return of artistic thinking to syncretism of different creative spheres through the union of their expressive potentials. Intensification of this process cannot be separated from the content; there have been attempts in psychologism to extend the content from the associative to the metaphorical principles of the reality presentation. The development of *symphonic method* may be considered the key moment of such understanding of the interaction between words and music. The elements of symphonic development influenced the progress of fiction too. The potential of symphonic music, which involves a complex of emotional processes as inseparable parts of life, has become unusually attractive for writers.

The penetration of musical expressive elements and compositional principles into the “belles-lettres” context was similar to the impact of literature on the programmed music development. While the alliance between the programmed music and words mainly tended to the story specification of genre content and its enhancement by

the informational potential, the musical qualities in fiction triggered the opposite process: a gradual retreat from the concrete descriptive nature of the painting's characteristics, from spatially and temporally plain story and from the traditional logical plot structuring.

The author depicts the spiritual universe through acoustic, colourful, and literary images that are essential to his figurative language. In Pastirčák's view, music seems to be the most perfect of all arts, seen as one of the main sources of inspiration for writing: "For me, every writing begins with some sort of music. Music gives birth to images, thoughts, metaphors, visions; all of this is born out of music and intensified by it... I write and paint because I cannot compose music" (D. Pastirčák, 2001, p. 94). Despite this claim, it can be stated that the author has managed to compose a number of short and suggestive tunes in his texts. The tones they are made of are not written in the stave, but they can be heard when the individual stories are perceived with care. D. Pastirčák's works contain music that embraces peculiar characters and meanings. What is more, an analysis of such musical sounds can shed some light on the miscellaneous forms of musical imagery in the author's poetic world.

### References

- Bachelard, G. (1997). *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty* [Water and dreams. Essay on the images of matter]. Praha: Mladá fronta.
- Biedermann, H. (1992). *Lexikón symbolov* [Lexicon of symbols]. Bratislava: Obzor.
- Broch, H. (1991). Myšlienky k problému poznania v hudbe [Thoughts on the problem of knowledge in music]. *Slovenské pohľady*, vol. 107, no. 9, pp. 55–62.
- Butor, M. (1997). Premeny písania [Letter conversions]. *Revue svetovej literatúry*, no. 33, pp. 90–95.
- Červenka, M. et al. (2005). *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. st.* [On the road to meaning. Poetics of literary creativity of the 20th century]. Praha: TORST.
- Cibulka, H. (1981). *Kniha Rút* [Book of Ruths]. Bratislava: Pravda.
- Faltin, P. (1991). K otázke hudobného významu [To the question of the musical value]. *Slovenské pohľady*, vol. 107, no. 9, pp. 50–54.
- Franěk, M. (2005). *Hudební psychologie* [Music psychology]. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum.
- Godár, V. (1991). Stravinskij a Borges [Stravinsky and Borges]. *Slovenské pohľady*, vol. 107, no. 9, pp. 27–43.
- Harré, R. and Gillett, G. (2001). *Diskurz a myseľ* [Discourse and Mind]. Bratislava: Iris.
- Jungmann, S. (1997). *Hudba přítelkyně* [Music girlfriend]. Brno: Schneider vydavatelství, 1997.
- Michaux, H. (1991). Jav zvaný hudba [Phenomenon called music]. *Slovenské pohľady*, vol. 107, no. 9, pp. 101–104.
- Novák, R. (2005). *Hudba jako inspirace poezie* [Music as an inspiration of poetry]. Ostrava: Ostravská univerzita, Tilia.
- Pastirčák, D. (1993). *Damianova rieka* [Damian River]. Bratislava: AF.
- Pastirčák, D. (2000). Čintet [Cinta]. Bratislava: Návrat domov.
- Pastirčák, D. (2001). O viere a skepse [About faith and skepticism]. *Bibiana*, vol. 8, no. 4, pp. 94–100.
- Pastirčák, D. (2006). Nepublikovaný rozhovor s autorom [Unpublished interview with author]. Archív autorky.
- Pechar, J. (2002). *Interpretace a analýza literárního díla* [Interpretation and analysis of literary works]. Praha: Filosofia.
- Petrík, V. (1986). Variácie na tému domova [Variations on the topic of homes]. *Slovenské pohľady*, vol. 102, no. 10, pp. 41–45.
- Poledňák, I. (1986). Působení, funkce, užití hudby [Effect, function, use of music]. In: *O interpretácii umeleckého textu 9*. Nitra: Pedagogická fakulta. pp. 53–72.
- Prušková, Z. (1991). Estetizácia tabuizovaných obsahov v novelách V. Šikulu [Aesthetization of Tabulated Content in V. Šikula's Novels]. *Slovenská literatúra*, vol. 38, no. 4, pp. 309–322.
- Rakús, S. (1995). *Poetika prozaického textu: Látka, téma, problém, tvar* [Poetics of prosaic text: Substance, theme, problem, shape]. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Rappoport, S.Kh. (1972). *Iskusstvo i emocii* [Art and Emotions]. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow: Muzyka.
- Režná, M. (1999). Variácie ako kompozičný princíp [Variations as a compositional principle]. In: *Interpretácia umeleckého textu 20*. Nitra: Spolok slovenských spisovateľov; Národné literárne centrum. p. 105.
- Sabol, J. and Zimmermann, J. (2002). *Akustický signál – Semióza – Komunikácia* [Acoustic signal - Semiosis – Communication]. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta.
- Sabol, J., Ruščák, F. and Sabolová, O. (2005). *Interpretačné variácie umeleckého textu* [Interpretative variations of artistic text]. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. p. 43.
- Šaling, S., Ivanová-Šalingová, M. and Maníková, Z. (1997). *Veľký slovník cudzích slov* [Big dictionary of foreign words]. Bratislava: SAMO.
- Schopenhauer, A. (1994). *Génius. Umění. Láska. Světec* [Genius. Art. Love. Saint]. Praha: Votobia.
- Sedláček, K. and Sychra, A. (1962). *Hudba a slovo z experimentálního hlediska* [Music and word from experimental point of view]. Praha: Státní hudební vydavatelství.

- Sláviková, Z. (2006). Človek, bytie a umenie [Man, being and art]. In: *Zborník medzinárodných štúdií «Dianoia 1»*. Kielce. pp. 81–90.
- Teplan, D. (2007). Fikcia a subverzia limitácie [Limitation fiction and subversion]. In: *Interpretačné a recepčné sondy do detskej literatúry 3*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. pp. 84–104.
- Tužinský, J. (1998). *Bledomodrý svet* [Pale blue world]. Bratislava: Národné literárne centrum.
- Valček, P. (2006). *Slovník literárnej teórie* [Dictionary of Literary Theory]. Bratislava: L.I.C. p.261.
- Weinreb, F. (1995). *Symbolika biblického jazyka. Úvod do struktury hebrejštiny* [Symbolism of the biblical language. Introduction to the structure of Hebrew]. Praha: Herrmann a synové.
- Wellek, R. and Warren, A. (1996). *Teorie literatury* [Theories of literature]. Praha: Votobia.

### Список використаних джерел

1. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. 2-е изд., доп. Москва : Музыка, 1972 . 168 с.
2. Bachelard G. *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Praha : Mladá fronta, 1997.
3. Biedermann H. *Lexikón symbolov*. Bratislava : Obzor, 1992.
4. Broch H. Myšlienky k problému poznania v hudbe. *Slovenské pohľady*. 1991. Vol. 107, no. 9. Pp. 55–62.
5. Butor M. Premeny písania. *Revue svetovej literatúry*. 1997. No. 33. Pp. 90–95.
6. Červenka M. a kol. Na cestě ke smyslu. *Poetika literárního díla 20 st.* Praha : TORST, 2005.
7. Cibulka H. *Kniha Rút*. Bratislava : Pravda, 1981.
8. Faltin P. K otázke hudobného významu. *Slovenské pohľady*. 1991. Vol. 107, no. 9. Pp. 50–54.
9. Franěk M. *Hudební psychologie*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2005.
10. Godár V. Stravinskij a Borges. *Slovenské pohľady*. 1991. Vol. 107, no. 9. Pp. 27–43.
11. Harré R., Gillett G. *Diskurz a myseľ*. Bratislava : Iris, 2001.
12. Jungmann S. *Hudba přítelkyně*. Brno : Schneider vydavatelství, 1997.
13. Michaux H. Jav zvaný hudba. *Slovenské pohľady*. 1991. Vol. 107, no. 9. Pp. 101–104.
14. Novák R. *Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava : Ostravská univerzita, Tilia, 2005.
15. Pastirčák D. *Čintet*. Bratislava : Návrat domov, 2000.
16. Pastirčák D. *Damianova rieka*. Bratislava : AF, 1993.
17. Pastirčák D. Nepochikovaný rozhovor s autorom // Archív autorky. 2006.
18. Pastirčák D. O viere a skepse. *Bibiana*. 2001. Vol. 8, no. 4. Pp. 94–100.
19. Pechar J. *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha : Filosofia, 2002. 286 s.
20. Petřík V. Variácie na tému domova. *Slovenské pohľady*. 1986. Vol. 102, no. 10. Pp. 41–45.
21. Poledňák I. Působení, funkce, užití hudby. In: *O interpretácii umeleckého textu 9*. Nitra : Pedagogická fakulta, 1986. Pp. 53–72.
22. Prušková Z. Estetizácia tabuizovaných obsahov v novelách V. Šikulu. *Slovenská literatúra*. Vol. 38, no. 4. 1991. Pp. 309–322.
23. Rakús, S. *Poetika prozaického textu : látka, téma, problém, tvar*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995. 118 s.
24. Režná M. Variácie ako kompozičný princíp. In: *Interpretácia umeleckého textu 20*. Nitra : Spolok slovenských spisovateľov : Národné literárne centrum, 1999. Pp. 105.
25. Sabol J., Zimmermann J. *Akustický signál – Semióza – Komunikácia*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta, 2002.
26. Sabol J., Ruščák F., Sabolová O. *Interpretačné variácie umeleckého textu*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2005.
27. Šaling S., Ivanová-Šalingová M., Maníková Z. *Velký slovník cudzích slov*. Bratislava: SAMO, 1997.
28. Schopenhauer A. *Génius. Umění. Láska. Světec*. Praha : Votobia, 1994.
29. Sedláček K., Sychra A. *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962.
30. Sláviková Z. Človek, bytie a umenie. *Zborník medzinárodných štúdií «Dianoia 1»*. Kielce, 2006. Pp. 81–90.
31. Teplan D. Fikcia a subverzia limitácie. *Interpretačné a recepčné sondy do detskej literatúry 3*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2007. Pp. 84–104.
32. Tužinský J. *Bledomodrý svet*. Bratislava : Národné literárne centrum, 1998.
33. Valček P. *Slovník literárnej teórie*. Bratislava : L.I.C., 2006.
34. Weinreb F. *Symbolika biblického jazyka. Úvod do struktury hebrejštiny*. Praha : Herrmann a synové, 1995.
35. Wellek R., Warren A. *Teorie literatury*. Praha : Votobia, 1996.



**ФЕНОМЕН МУЗИКИ В ЛІТЕРАТУРІ  
(МУЗИКА В МЕТАМОРФОЗАХ ДОБРА  
І ЗЛА В ОПОВІДАННІ «ЧІНТЕТ»  
ДАНИЕЛЯ ПАСТИРЧАКА)**

Бенч Ольга Григорівна<sup>1ab</sup>, Єва Долінська<sup>2a</sup>

<sup>1</sup>Кандидат мистецтвознавства, професор;

<sup>2</sup>Доктор педагогічних наук;

<sup>a</sup>Католицький університет в Ружомберку,

Ружомберк, Словаччина

<sup>b</sup>Київська Академія мистецтв, Київ, Україна

Мета статті. Дослідити різні літературні інтерпретації (поезії і прози) з точки зору взаємин літератури та музики, сприйняття музичних явищ як можливого засобу інтерпретації та використання таких явищ в педагогічній практиці.

Музична культура є надзвичайно складним утворенням, в якому переплітаються естетичне, психологічне, соціальне, комунікативне та інші напрями. Ця багатогранність пов'язана з особливими параметрами впливу її основи – музики.

Взаємодія літератури та музики прослідковується не лише в звуковому просторі першої, а й у використанні в художньому тексті різноманітних музичних образів, інструментів, термінології, музичного ритму.

Наукова новизна полягає у виявленні різних форми музичної образності в поетичній творчості Д. Пастирчака.

Застосовано такі методи дослідження – культурно-історичний (для розгляду генезису музичності у творчості Д. Пастирчака), теоретичний метод аналізу, процесуально-структурний, узагальнюючий.

Висновки. Доведено, що музичні мотиви відіграють важливу роль у побудові динамічного розвитку та внутрішньої завершеності, в розкритті ідейно-тематичного змісту, слугують виразом авторських інтенцій, є своєрідним катализатором у вираженні ідей автора, стимулюють сприйняття читача. Отже, твори Д. Пастирчака (зокрема оповідання “Чинтет”) містять музику, яка охоплює своєрідні характери й значення. Глибокий аналіз таких музичних звуків дає змогу виявити різні форми музичної образності в поетичному світі автора.

*Ключові слова:* музика; література; ритм; варіації.

**ФЕНОМЕН МУЗЫКИ В ЛИТЕРАТУРЕ  
(МУЗЫКА В МЕТАМОРФОЗАХ ДОБРА  
И ЗЛА В РАССКАЗЕ «ЧИНТЕТ»  
ДАНИЕЛЯ ПАСТИРЧАКА)**

Бенч Ольга Григорьевна<sup>1ab</sup>, Ева Долинская<sup>2a</sup>

<sup>1</sup>Кандидат искусствоведения, профессор;

<sup>2</sup>Доктор педагогических наук;

<sup>a</sup>Католический университет в Ружомберке,

Ружомберк, Словакия

<sup>b</sup>Киевская Академия искусств, Киев, Украина

Цель статьи. Исследовать разные литературные интерпретации (поэзии и прозы) с точки зрения взаимоотношений литературы и музыки, восприятия музыкальных явлений как возможного средства интерпретации и использования таких явлений в педагогической практике.

Музыкальная культура является чрезвычайно сложным образованием, в котором переплетаются эстетическое, психологическое, социальное, коммуникативное и другие направления. Эта многогранность связана с особыми параметрами воздействия ее основы – музыки.

Взаимодействие литературы и музыки прослеживается не только в звуковом пространстве первой, но и в использовании в художественном тексте различных музыкальных образов, инструментов, терминологии, музыкального ритма.

Научная новизна заключается в выявлении различных форм музыкальной образности в поэтическом творчестве Д. Пастирчака.

Применены следующие методы исследования – культурно-исторический (для рассмотрения генезиса музыкальности в творчестве Д. Пастирчака), теоретический метод анализа, процессуально-структурный, обобщающий.

Выводы. Доказано, что музыкальные мотивы играют важную роль в построении динамичного развития и внутренней завершенности, в раскрытии и идейно-тематического содержания, служат выражением авторских интенций, являются своеобразным катализатором в выражении идей автора, стимулируют восприятие читателя. Итак, произведения Д. Пастирчака (в частности рассказ “Чинтет”) содержат музыку, которая охватывает своеобразные характеры и значение. Глубокий анализ таких музыкальных звуков дает возможность выявить различные формы музыкальной образности в поэтическом мире автора.

*Ключевые слова:* музыка; литература; ритм; вариации.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172685

УДК 781.1-028"19/20"

**ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ  
ПРОБЛЕМИ СТИЛЮ  
В МУЗИКОЗНАВЧИХ  
ДОСЛІДЖЕННЯХ  
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**Лігус Ольга Марківна<sup>1а</sup>,  
Лігус Валентин Олександрович<sup>2б</sup><sup>1</sup>Кандидат мистецтвознавства,  
ORCID: 0000-0001-5513-5525,  
e-mail: o.lihus@kubg.edu.ua;<sup>2</sup>Доцент,  
ORCID: 0000-0003-2430-0166,  
e-mail: ligus-valentin@ukr.net;<sup>а</sup>Київський університет імені Бориса Грінченка,  
бул. І. Шамо, 18/2, Київ, Україна, 02154;<sup>б</sup>Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета роботи – проаналізувати історіографію проблеми музичного стилю як однієї із глобальних категорій музичного мислення; на підставі опрацювання фундаментальних досліджень вітчизняних та зарубіжних учених XX – початку XXI ст. виокремити й висвітлити теоретичні аспекти цієї проблеми, які охоплюють дефініцію поняття стилю, систематику характерних стильових ознак, ієрархічну структуру стилю, історичну типологію стилів, тенденції розвитку теорії стилю протягом означеного періоду; визначити перспективи дослідження стильової проблематики. Методологія дослідження базується на таких теоретичних методах: систематизації – для пізнання й осмислення наукових теорій стилю; абстрагування – у диференційованому розгляді найістотніших рис музичного стилю; аналізу – для встановлення зв'язків між різними рівнями категорії стилю; синтезу – для розгляду стилю як компонента ієрархічної системи музики. Крім того, використано дескриптивний метод – в аналізі наукових інтерпретацій поняття музичного стилю. Наукова новизна роботи полягає в систематизації наукового досвіду дослідження музичного стилю, у висвітленні основних теоретичних аспектів проблеми стилю, у розвитку теоретичного дискурсу стильової природи музичних явищ. Висновки. Узагальнено науковий досвід дослідження проблеми стилю. Визначено дискусійний характер вивчення проблеми стилю. Систематизовано базові положення теорії стилю з погляду художньої єдності, диференційованості, стабільності, системної цілісності стильових ознак, інтонаційної сутності стилю та його багаторівневої природи. Виявлено історичну взаємообумовленість стильових рівнів: «стиль епохи», «національний стиль» та «індивідуальний стиль». Окреслено вектор розвитку сучасних теорій музичного стилю.

*Ключові слова:* музичний стиль; теорія стилю; історичний стиль; індивідуальний стиль; національний стиль.

**Вступ**

Стиль є ключовим мистецтвознавчим поняттям, без якого неможливе пізнання будь-якого художнього явища. Багатоаспектну проблематику теорії стилю складають питання його дефініції, генезису, морфології, функцій, стилістики й історичної типології. Проблемам музичного стилю присвячено значну кількість праць різного масштабу: від монографій про творчість композиторів різних епох – до ґрунтовних досліджень, у яких розроблено понятійну систему та методику стильового аналізу.

В історії вивчення музичного стилю вирізняються теоретичні праці вчених XX ст.: Б. Асаф'єва, М. Михайлова, С. Скребкова, С. Назайкінського, Н. Горюхіної; роботи сучасних дослідників: В. Медушевського, В. Сирова, В. Холопової, С. Шевлякова, І. Коханик, В. Москаленка, В. Суханцевої, С. Тишка. Кожне з досліджень цих науковців є авторською концепцією проблеми стилю, де різноманітні властивості, ознаки та функції стилю розглядаються у складній взаємодії.

Множинність наукових розроблень теорії стилю й, відповідно, відмінність інтерпретацій цього поняття обумовлюють проблему систематизації наукового досвіду дослідження проблеми музичного стилю.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Теорія музичного стилю розвивалася впродовж ХХ ст. у двох диференційованих площинах – історичній і теоретичній. При цьому, у першій половині ХХ ст. домінував історичний підхід дослідження (Асаф'єв, 1978), (Скребков, 2016), а в другій активніше розроблялися теоретичні системи стилю (Михайлов, 1981), (Назайкинський, 2003), (Медушевський, 1984), (Горюхіна, 1985).

У музикознавчих розвідках кінця ХХ – початку ХХІ ст., присвячених проблемі стилю, простежується культурологічний (Суханцева, 2000), системно-структурний (Сыров, 1994), (Холопова, 1995), (Шевляков, 1994), (Коханик, 2004), (Москаленко, 1998) та історичний (Тишко, 1993) підходи, внаслідок чого наукові обрії дослідження цього поняття значно розширилися. В означених працях, однак, не ставилося за мету здійснити систематизацію теоретичних аспектів проблеми стилю.

### Мета статті

Мета статті – проаналізувати історіографію проблеми музичного стилю як однієї із глобальних категорій музичного мислення; на підставі опрацювання фундаментальних досліджень вітчизняних та зарубіжних учених ХХ – початку ХХІ ст. виокремити й висвітлити теоретичні аспекти цієї проблеми, які охоплюють дефініцію поняття стилю, систематику характерних стильових ознак, ієрархічну структуру стилю, історичну типологію стилів, тенденції розвитку теорії стилю протягом означеного періоду; визначити перспективи дослідження стильової проблематики.

### Виклад матеріалу дослідження

Смислова неоднозначність і багатомірність категорії музичного стилю обумовила виникнення різноманітних наукових концепцій. Попри означену множинність, ці концепції, водночас, мають спільні позиції:

*Стиль є уособленням художньої єдності.* Теза, яку визначили дослідники різних поколінь: С. Скребков: «Стиль у музиці, так само, як і в усіх інших видах мистецтва, є найвищим видом художньої єдності» (2016, с. 10), М. Михайлов: «Стиль у мистецтві, зокрема, у музиці, є вираженням певної єдності, якою охоплено множинну художніх явищ: творів одного автора або низки авторів, зокрема й сукупність творів, які належать до цілого історичного періоду» (1990, с. 66) та В. Сыров: «Композиторський стиль – це єдність творчих принципів митця, яка визначається його духовними потребами, історичними умовами епохи та традиціями національної культури» (1994, с. 56).

*Стиль є диференційованим явищем.* Це аксіоматичне положення про специфічність прояву стилю відображено в дефініції Б. Асаф'єва: «Стиль є якістю, манерою, характерними рисами, їх сукупністю і, зрештою, системою виразових ознак» (1978, с. 137). Аналогічне тлумачення стилю знаходимо в Є. Назайкинського: «Стиль є якістю, якою вирізняються генетично споріднені музичні твори (творчість композитора, школи, напряму, епохи, народу), що дає змогу безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їхній генезис та проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей, об'єднаних у цілісну систему навколо комплексу специфічних характерних ознак» (2003, с. 20).

*Стиль є комплексом стабільних ознак.* Цю якість стилю М. Михайлов охарактеризував як «повторність певних змістовно-формальних ознак, що об'єднують певний ряд конкретно-історичних єдностей» (1981, с. 103). У пізніший час вона стала основою лаконічної дефініції Н. Горюхіної: «Стиль є системою стійких ознак художнього явища» (1985, с. 98), яку згодом розвинув С. Тишко. На думку вченого, музичний стиль постає системою стійких ознак музичних явищ, способом їхньої диференціації та інтеграції на різних рівнях, як-от: авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка й ін. (1993).

*Стиль – ієрархічна система внутрішньо організованих елементів.* Цю тезу розшифровує М. Михайлов: «Будь-який стиль становить єдність органічно пов'язаних між собою елементів у їхній взаємодії, які складають цілісну, відносно стійку систему» (1981, с. 119). Є. Назайкинський також тлумачив стиль як «об'єктивно-суб'єктивну систему властивостей, у будові якої важливими є і елементи вищого порядку, і елементи власне ідеальні, індивідуальні, що належать свідомості музиканта та слухача» (2003, с. 38).

*Інтонаційна природа музичного стилю.* Вихідним постулатом є визначення Б. Асаф'єва, у якому стиль тлумачиться як своєрідність художніх ознак, виражена через сукупність «інтонаційних констант» (1978, с. 139). У пізніший час цю ознаку стилю відзначали М. Михайлов, на думку якого, стиль

«є системою інтонаційних інваріантів» (1981, с. 117), В. Медушевський, котрий охарактеризував стиль як «світоспоглядання, що інтонується» (1984, с. 16), В. Сиров, за спостереженнями якого стиль є «живим інтонаційним утворенням у контексті творчих та ідейних параметрів», (1994, с. 56) та В. Москаленко, котрий розуміє стиль як процес «музичного інтонування» (1998, с. 89).

*Двоїста сутність стилю.* Положення про наявність діалектичних протиріч, що містить у собі поняття стилю. Визнаючи цю аксіому, дослідники по-різному її тлумачили. На думку М. Михайлова, двоїстість стилю відображає саму сутність музичного мислення «з його полярним збігом інваріантного, стабільного начала (традиційного) та варіантного, змінного (новаторського), загального, типового й особливого, одиничного, індивідуального» (1981, с. 113). Інше розуміння діалектики стилю подає В. Медушевський. За спостереженнями дослідника, двоїстий характер стилю полягає в поєднанні в ньому двох понять – «значення» і «значущості». Перше поняття вчений пов'язує з безпосереднім змістом стильової форми, а друге, на його думку, «можна образно уявити як множинне відображення певного стилю у дзеркалах інших стилів» (1984, с. 9).

*Стиль – багаторівнева система.* Цей пункт, солідарно визнаний дослідниками різних поколінь, розкриває діалектику одиничного, особливого й загального через ієрархію індивідуальних та колективних (історичних або епохальних, національних, стилів шкіл і напрямів) стилів.

Термін «стиль епохи», або «історичний стиль», трактувався в музикознавстві переважно з позиції художнього стилю, відповідно до сталих мистецтвознавчих концепцій історико-культурної періодизації (Г. Гегель, О. Шпенглер, А. Дж. Тойнбі). У монографії С. Скребкова послідовність історичних стилів як «щаблів історичного розвитку» (2016, с. 13) представлено як концепцію типології епохальних стилів (загалом 5 стилів). М. Михайлов тлумачить епохальний стиль як «найвищий щабель узагальнення особливостей певної множини музичних явищ» (виділяє чотири етапи) (1981, с. 230). До цієї ж ідеї схиляється й І. Коханик: «стиль епохи є сукупністю всіх сутнісних моментів системи художнього мислення, естетичних установок тогочасних шкіл та напрямів, які реалізуються в безкінечній множині індивідуальних художніх концепцій та в суспільно-художній практиці» (1993, с. 88).

Феномен національного стилю як складника багаторівневої ієрархічної системи відзначався в багатьох музикознавчих працях (М. Михайлова, Є. Назайкінського, В. Медушевського, Н. Горюхіної та ін.), проте його визначення тривалий період залишалося неоднозначним. Якісно новим етапом у дослідженні національного стилю в музиці стала праця С. Тишка, де вчений обґрунтував концепцію цього поняття, виявив стадії, тенденції та функції національного стилеутворення на матеріалі російської опери епохи романтизму. На думку дослідника, національний стиль у музиці – це «корекція індивідуального й історичного стилів в умовах певної національної культури та в процесах адаптації і генерації стильових ознак» (1993).

Факт взаємодії різних стильових рівнів відзначали дослідники різних поколінь, зокрема М. Михайлов. «З одного боку, – зазначає вчений, – колективні стилі є результатом множини індивідуальних творчих імпульсів, так званим спільним знаменником. Водночас не меншим (якщо не більшим) є значення тих загальних тенденцій, що лежать в основі колективних стилів та визначають напрям розвитку персональних стилів» (1981, с. 106). Ця ж ідея проводиться в концепції стилю В. Сирова, згідно з якою всі яскраво-індивідуальні якості композиторського стилю зумовлені національними, історичними, соціальними та психологічними факторами (1994).

У дослідженні проблеми стилю в різний час відзначалася виняткова роль індивідуального стилю в історії музики. З цього приводу М. Михайлов констатував, що «творчість окремих митців стає першоосновою, на якій виникають колективні стильові рівні» (1981, с. 107). Цю ж думку розвиває В. Суханцева: «Творчий стиль перевищує стиль епохи. Він є бунтом проти норми <...> він доводить культурно-історичну норму до межі, витісняє й заступає її, внаслідок чого стиль класицизму стає стилем Моцарта й Гете; стиль романтизму багаторазово персоніфікується – від Гейне до Вагнера, від Байрона до Шопена» (2000, с. 136).

Іншим аргументом на користь індивідуального композиторського стилю стала специфіка музичної творчості ХХ – ХХІ ст. із притаманними їй стильовим плюралізмом, з одного боку, та синтетичністю художнього мислення – з іншого. З огляду на це В. Холопова зауважує, що індивідуальний композиторський стиль став головним сучасним значенням терміна «стиль» (1995, с. 166). На цій позиції стоїть також І. Коханик, визнаючи, що «стиль творить особистість, яка акумулює інтонації епох, часів та стилів» (2004, с. 38).

В епоху постмодерну ступінь індивідуалізації в музиці піднявся до рівня музичного твору. Як зазначає І. Коханик, «сьогодні стильові новації в музиці реалізуються швидше на концепційному

рівні, ніж на рівні індивідуалізації мовно-виразових засобів» (2002, с. 45). У зв'язку з цим В. Холопова розглядала категорію стилю разом із категорією музичного твору як пару аналогічних рівнів вираження індивідуального начала в музиці. Обраний у дослідженні В. Холопової «слухо-музичний» науковий підхід, на відміну від традиційного «нотно-музичного», дав змогу ввести в обіг поняття «метатемі» індивідуального стилю, інтонаційно «прихованої» в глибинах творчої матерії, котру неможливо визначити в авторському тексті, а лише сприймати на слух. Концепцією «слухо-музичного» аналізу дослідниці порушується також проблема співвідношення композиторського та виконавського факторів у «житті» музичного твору, принципово важлива в контексті сучасного мистецтва (1995, 66–167).

Аналогічний ракурс обрав і В. Москаленко, який вивчав творчий аспект музичного стилю, беручи до уваги критерій інтерпретування. Виходячи з цього, В. Москаленко трактує категорію музичного стилю як «психологічно зумовлену специфічність музичного мислення, що виражена відповідною системною організацією ресурсів музичної мови в процесі створення, інтерпретації та виконання музичного твору» (1998, с. 88).

Зокрема, таким підходом вирізняються дослідження С. Шевлякова, котрий розглядає феномен стилю як історично мінливу, динамічну систему відношень складників музичної мови, її соціокультурних сполук та резонансів (1994, с. 29). Плідним видається й розроблення типологічної моделі стилю В. Сирова, де відображено складний процес стилеутворення в діахронічному та синхронічному ракурсах, а також динаміку композиторського стилю, зумовлену ідейними та психологічними факторами (1994).

### Висновки

Необхідність систематизації теоретичних аспектів проблеми музичного стилю виникла з огляду на різноманітність наукових концепцій цієї складної багатомірної категорії музичного мислення.

Розбіжності вчених ХХ – початку ХХІ ст. стосовно тлумачення стилю простежуються на різних етапах його вивчення в теоретичному, історичному, системно-структурному й типологічному ракурсах. Внаслідок цього теорія стилю постає в діалектичній єдності різних наукових розроблень, які, з одного боку, суперечать, а з іншого – взаємодоповнюють одне одного.

На підставі аналізу праць Б. Асаф'єва, М. Михайлова, С. Скребкова, Є. Назайкінського, В. Медушевського, В. Сирова, В. Холопової, С. Шевлякова, Н. Горюхіної, І. Коханик, В. Москаленка, В. Суханцевої, С. Тишка було висвітлено й систематизовано теоретичні аспекти проблеми стилю та виділено такі основні характеристики цього поняття: художня єдність, диференційованість, стабільність, системна цілісність стильових ознак, інтонаційна сутність стилю, багаторівнева природа стилю.

Розгляд і систематизація теоретичних аспектів проблеми музичного стилю в працях учених кінця ХХ – початку ХХІ ст. дає підстави констатувати, що сучасне музикознавство стоїть на порозі узагальнення накопиченого матеріалу, його доповнення та створення нових концепцій, які б органічно поєднали здобутки філософсько-естетичної думки, відкриття в галузі психології творчості, історизм в інтерпретації стильових феноменів та глибину інтонаційного аналізу.

### Список використаних джерел

1. Асаф'єв Б. В. *Путеводитель по концертам*. Издание 2-е, доп. Москва : Советский композитор, 1978. 199 с.
2. Горюхина Н. А. *Методика анализа национального стиля. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Київ : Музична Україна, 1985. С. 81–99.
3. Коханик И. Н. К вопросу о диалектике стилевых и внестилевых в процессе стилеобразования. *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского. Стиль музыкальной творчости: эстетика, теория, исполнительство*. 2004. Вып. 37. С. 37–43.
4. Коханик И. Н. Некоторые черты индивидуального стиля Е. Станковича (гармония как стилевой фактор). *Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля. Тематический сборник трудов*. Київ : Вид. Київ. держ. конс. ім. П. І. Чайковського, 1993. С. 87–102.
5. Коханик И. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского. Музичний твір: проблема розуміння*. Київ, 2002. Вып. 20. С. 44–51.
6. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. 1984. Вып. 5. С. 5–17.

7. Михайлов М. К. К проблеме стиливого анализа. *Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты*. Ленинград : Музыка, 1990. С. 66–91.
8. Михайлов М. К. *Стиль в музыке: исследование*. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
9. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. 1998. Вип. 1. С. 87–93.
10. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке*. Москва : Гуманит. изд. центр Владос, 2003. 248 с.
11. Скребков С. С. *Художественные принципы музыкальных стилей*. 4-е издание. Санкт-Петербург : Лань, 2016. 448 с.
12. Суханцева В. К. *Музыка как мир человека. От идеи вселенной к философии музыки*. Киев : Факт, 2000. 176 с.
13. Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля. *Стилевые искания в музыке 70 – 80-х годов XX века*. 1994. С. 53–70.
14. Тышко С. В. *Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков*. Киев : Киев. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1993. 117 с.
15. Холопова В. Н. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое. *Музыкальная академия*. 1995. № 3. С. 165–168.
16. Шевляков Е. Стиль как динамичная система отношений. *Стилевые искания в музыке 70-х – 80-х годов XX века*. Ростов-на-Дону, 1994. С. 21–34.

### References

- Asaf'ev, B.V. (1978). *Putevoditel' po kontsertam* [Concert Guide]. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow: Sovetskii Kompozitor.
- Суров, В. (1994). Типологические аспекты композиторского стиля [Typological Aspects of Composer's Style]. *Стилевые искания в музыке 70–80s годов XX века*, pp. 53–70.
- Goryukhina, N. A. (1985). Metodika analiza natsional'nogo stilya [Analysis procedure of the national style.]. *Ocherki po voprosam muzykal'nogo stilya i formy*. Kyiv: Muzychna Ukraina. pp. 81–99.
- Kholopova, V.N. (1995). К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое [On the theory of style in music: unsolved, solved, insolvable]. *Muzykal'naya akademiya*, no 3, pp. 165–168.
- Kokhanik, I.M. (2004). К вопросу о диалектике стиливого и внестиливого в процессе стилиобразования [On the Question of the Dialectics of Style and Outstanding in the Process of Style Formation]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Styl muzychnoi tvorchosti: estetyka, teoriia, vykonavstvo*, issue 37, pp. 37–43.
- Kokhanik, I.M. (2002). Muzychnyi tvir: vzaiemodiiia stabilnoho i mobilnoho v aspekti styliu [Music piece: interaction of the stable and mobile in the aspect of style]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Muzychnyi tvir: problema rozuminnia*, issue 20, pp. 44–51.
- Kokhanik, I.N. (1993). Nekotorye cherty individual'nogo stilya E. Stankovicha (garmoniya kak stilevoi faktor) [Some features of E. Stankovich's individual style (harmony as a style factor)]. *Istoricheskie i teoreticheskie problemy muzykal'nogo stilya. Tematicheskii sbornik trudov*, pp. 87–102.
- Medushevskii, V.V. (1984). К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкального стиля [To the problem of the essence, evolution and typology of style of music]. *Muzykal'nyi sovremennik*, no 5, pp. 5–17.
- Mihajlov, M.K. (1990). К проблеме стиливого анализа [To the problem of style analysis]. *Etyudy o stile v muzyke : stat'i i fragmenty*. Ленинград : Музыка. pp. 66–91.
- Mihajlov, M.K. (1981). *Stil' v muzyke: issledovanie* [Style in Music: Research]. Moscow: Muzyka.
- Moskalenko, V.H. (1998). Tvorchy aspekt muzychnoho styliu [Creative aspect of style of music]. *Kyivske muzykoznavstvo, issue 1*, pp. 87–93.
- Nazaikinskii, E.V. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and genre in music]. Moscow: Vlados.
- Shevlyakov, E. (1994). Stil' kak dinamichnaya sistema otnoshenii [Style as a dynamic relationship system]. *Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века*, pp. 21–34.
- Skrebkov, S.S. (2016). *Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stilei* [Artistic principles of styles of music]. 4<sup>th</sup> ed. St. Petersburg: Lan'.
- Suhanceva, V.K. (2000). *Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei vselennoi k filosofii muzyki* [Music as a World of Human. From the Idea of the Universe to the Philosophy of Music]. Kyiv: Fakt.
- Tyshko, S.V. (1993). *Problema natsional'nogo stilya v russkoi opere. Glinka. Musorskii. Rimskii-Korsakov* [The Problem of National Style in the Russian Opera. Glinka. Mussorgsky. Rimsky-Korsakov]. Kyiv: Kievskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaikovskogo.

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ  
ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ  
В МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ  
ИССЛЕДОВАНИЯХ  
XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Лигус Ольга Марковна<sup>1а</sup>,

Лигус Валентин Александрович<sup>2б</sup>

<sup>1</sup>Кандидат искусствоведения, <sup>а</sup>Киевский университет имени Бориса Гринченко, Киев, Украина;

<sup>2</sup>Доцент, <sup>б</sup>Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Цель работы – проанализировать историографию проблемы музыкального стиля как одной из глобальных категорий музыкального мышления; на основе изучения фундаментальных исследований отечественных и зарубежных ученых XX – начала XXI века выделить и осветить теоретические аспекты этой проблемы, которые охватывают дефиницию понятия стиля, систематику характерных стилевых признаков, иерархическую структуру стиля, историческую типологию стилей, тенденции развития теории стиля в течение обозначенного периода; определить перспективы исследования стилевой проблематики. Методология исследования базируется на таких теоретических методах: систематизации – в познании и осмыслении научных теорий стиля; абстрагирования – в дифференцированном рассмотрении наиболее существенных черт музыкального стиля; анализа – в установлении связей между различными уровнями категории стиля; синтеза – в рассмотрении стиля как компонента иерархической системы музыки. Кроме того, использован дескриптивный метод – в анализе научных интерпретаций понятия музыкального стиля. Научная новизна работы состоит в систематизации научного опыта исследования музыкального стиля, в освещении основных теоретических аспектов проблемы стиля, в развитии теоретического дискурса стилевой природы музыкальных явлений. Выводы. Обобщен научный опыт исследования проблемы стиля. Определен дискуссионный характер изучения проблемы стиля. Систематизированы базовые положения теории стиля с позиций художественного единства, дифференциации, стабильности, системной целостности стилевых черт, интонационной сущности стиля и его многоуровневой природы. Выявлена историческая взаимообусловленность стилевых уровней: «стиль эпохи», «национальный стиль» и «индивидуальный стиль». Очерчен вектор развития современных теорий музыкального стиля.

*Ключевые слова:* музыкальный стиль; теория стиля; исторический стиль; индивидуальный стиль; национальный стиль.

**THEORETICAL ASPECTS OF THE STYLE  
PROBLEM IN THE MUSICOLOGICAL  
RESEARCH OF THE 20<sup>TH</sup> –  
THE BEGINNING OF 21<sup>ST</sup> CENTURY**

Olha Lihus<sup>1а</sup>, Valentyn Lihus<sup>2б</sup>

<sup>1</sup>Ph.D. in Art History, <sup>а</sup>Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine

<sup>2</sup>Associate Professor, <sup>б</sup>Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The aim of the article is to analyze the historiography of the problem of the style of music – one of the most global categories of the musical thinking. Basing on the examination of the results of the fundamental national and foreign research of the 20<sup>th</sup> – the beginning of the 21<sup>st</sup> centuries, theoretical aspects of this problem that cover the definition of the style's notion, systematics of the peculiar stylistic features, hierarchical structure of style, historical typology of styles, tendencies of the development of the style theory during the mentioned period, perspective of the stylistic problematics' research, were defined and considered. The methodology of this research is based on such theoretical methods: systematization – to examine and consider scientific theories of style; abstraction – to differentially perceive the most peculiar characteristics of the musical style; analysis – to make connections between the different levels of the category of style; synthesis – to consider style as a component of hierarchical system of music. Moreover, the descriptive method – to analyze theoretical interpretations of the notion of musical style is applied. The scientific novelty of the article is determined by the consideration of the scientific heritage of research of the style of music, systematization of the main theoretical aspects of the style problem, development of the theoretical discourse of style nature of musical phenomena. Conclusions. The scientific experience of the style problem research is generalized. The controversial character of investigation of the style problem is defined. The basic concepts of the theory of style from the perspective of artistic unity, differentiation, stability, system integrity of style features, style's tone and multilevel nature are systematized. The historical interdependence of the style levels is revealed: the “epoch style”, “national style” and “individual style”. The direction of the modern theories of musical style development is depicted.

*Keywords:* style of music; theory of style; historical style; individual style; national style.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172686

UDC 783:271.222(477)"14/16"

**FORMATION OF THE SYSTEM  
OF SINGING COLLECTIONS  
IN THE UKRAINIAN ORTHODOX  
CHURCH FROM THE XV TO THE FIRST  
HALF OF THE XVII CENTURY**

Mykola Pidhorbunskyi  
*PhD in Historical Sciences, Associate Professor,*  
*ORCID: 0000-0002-2678-5147,*  
*e-mail: nikolauspigd@gmail.com,*  
*Kyiv National University of Culture and Arts,*  
*36, Ye. Konovaltsia Str., Kyiv, 01133, Ukraine*

The aim of the article is to identify evolutionary changes in the singing collections of the Ukrainian Orthodox Church from the XV century to the first half of the XVII century. The research methodology is based on a combination of different research methods. In particular, the application of the analytical method helped to analyze and investigate the song collections of the Homonius period. To determine the temporal and quantitative characteristics of the material analyzed, statistical and chronological methods were adopted. The application of the method of comparison helped to identify common features and characteristics in the Old Kyiv liturgical manuscripts. Scientific novelty – revealed evolutionary changes in the singing collections of the Ukrainian

Church and analyzed their characteristic features in the period from the XV to the first half of the XVII century. Findings. The period from the XV to the first half of the XVII century. in the history of the liturgical books of the Ukrainian Orthodox Church, it is characterized by an increase in the number of notated collections, an increase in the variance of notation in the chants, which in turn stimulated the appearance of alphabetic interpretations. The work of the masters of church singing is intensified from revising and editing the chants of the Stolpovoy (neumen) chant. In the absence of a centralized hierarchical authority, conditions were created for the emergence of regional schools of church and liturgical singing. Church chant books have become a means of practical systematization and classification of Stolp (neumen) singing in Ukrainian Orthodox worship.

*Keywords:* StaroKyiv's manuscripts; nematic notation; chants; chanting dictionaries.

### Introduction

The Old Kyiv singing collections of the Orthodox Church is a valuable source for studying the history of music and spiritual culture. They reflect charter specifics of singing, regional tradition and spiritual wealth of Ukrainian nation. Due to oral tradition of church singing the most ancient singing books were not noted and as the time passed there was the necessity to note them as a result of spreading Christian faith, the necessity to follow canonic chants in all the churches and monasteries.

The task of our research is to study the process of establishing the system of singing collections and their specific characteristics; to study evolutionary changes in collections of the Ukrainian Orthodox Church.

Significance of this publication is related to the increasing interests to the historic past of the Ukrainian Orthodox Church.

The primary need is to study church and liturgical singing on the territory of Ukraine as important component of music culture. Significant part of the noted manuscripts from the end of XV–beginning of XVII century remains unrecovered, thus it is important to enhance efforts in studying the Stolp (neumen) singing to disclose music masterpieces hidden in Ukrainian early printed books.

One of the significant studies which considers establishment of music theory from the XV to XVIII century is the research by M.V. Brazhnikov “Old Russian Music Theory” (Brazhnikov, 1972). The author studies singing dictionaries, kokiznycks, fitnycks, vermilion postils, separate chapter in his study devoted to the eight church modes. By analyzing manuscripts in details, M.V. Brazhnikov does not take into account some important moments. At the indicated period the Ukrainian territories were initially included to the Grand Duchy of Lithuania, and after the Union of Lublin in 1569 as a result of uniting the Kingdom of Poland and the Grand Duchy of Lithuania, the new state the Polish-Lithuanian Commonwealth was created. Only after the Andrusivskyi Separate Truce in 1667, left-bank Ukrainian lands were taken by Moscovia. Considering social and historical factors, church and liturgical singing on the Ukrainian territories was developed under the influence of the South Slavic



and West European impacts. At the same time, Moscovia was aggressive neighbor country trying to take over the Ukrainian lands. Thus attempts of the Russian scientists, such as M.V. Brazhnikov, V.I. Martynov, I.E. Lozovaia etc., to impose “all-Russian” music theory show the distorted direction (Brazhnikov, 1972; Brazhnikov, 1984; Lozovaia, 2018; Martynov, 2019). We can also state that the Moscow church singings, and respectively, the music theory, since the times of the Kyivan Rus and till the XVIII century, were under the significant influence of Ukrainian choirmen who were invited or rescued by tsars and hierarchies of the North Country.

Today, the Ukrainian medieval studies does not have deep research which could be devoted to the establishment of system of singing collections of the Orthodox Church, thus causing applicability of the selected problem.

### **The purpose of the article**

The Article is devoted to the study of Ukrainian noted collections dated XV–first half of XVII century. The purpose of this study is to reveal evolutionary changes in singing collections of the Ukrainian Orthodox Church in XV–the first half of XVII century.

The research is based on combination of different scientific methods. In particular, applied analytical method helped to analyze and study noted collections in the XV–the first half of XVIII century. To outline temporal and quantitative characteristics of the analyzed material, statistical and chronological methods were used. Application of comparison method helped to reveal evolutionary changes in note writing and chants of the Ukrainian Orthodox Church.

### **Presentation of the main material**

The ancient church manuscripts were formed under two criteria. The collections under the liturgical criterion were devoted to the certain service of daily circle (devoted to regular and moveable holidays, commemoration of saints). The second criterion was genre thus belonging of singing collection to certain genre. Singing collections of the Catholics are antiphony, gradual, hymnal, responsorial (collection of responsories), vesper (chants at evening service), invitatory (collection of incoming antiphones), processional (background music for processions) etc. The singing collections of protestants (Lutherans) usually include only community songs, sometimes they are called hymns or chorals. The primary singing collections of the orthodox are Choristers, Heirmologion, Octoechos, Fasting and Flowery Triodion, Book of Stickeron, Condakar (Martynov, 2019).

During the second period in the Ukrainian Orthodox Church, so called Homonius period, the main genre was sacral mono-action or hymnography, this is the church singing in mono-voice neumen recording. Today, there are two main hypotheses of Homonius period. Subject to the hypothesis of the Russian linguist M.M. Dernovo, its occurrence was related to extinction or vocalization of week edited vowels in South Slovak dialects and this process had finished before christening the Kyivan Rus. The clergy coming from the south during the communication with the Eastern Slavs tried to bring their language forward to the local languages, inserting “o” and “e” to the week reduced vowels, which were difficult to be articulated by foreign clergy. To the opinion of the scientist, all these things could be accepted by the local people as a correct spelling in religious context.

Later on, the scientist N.D. Uspenskyi (2018) suggested an alternative hypothesis, which is based on the fact that till the moment of extinction of the week reduced vowels at the Eastern Slavs there was a frame of liturgical songs, created for the structure of proto-Slavic language in compliance with the law of open syllable. The loss of approximately twenty percent of syllables would make the traditional texts impossible to be performed for traditional melodies, that is why the extinguished week reduced vowels were replaced with the vowels of complete formation. This period, to the opinion of the scientist, started at the end of the XIV century (Homovoe penie, 2019).

It is necessary to admit that despite the opposite hypotheses of the scientists to the occurrence of Homonius period in worship service of the Orthodox Church, the following changes took place in the Ukrainian language – ь → о, ъ → э (сънь → сон, днь → день). However, in church singing manuscripts over the extinguished week vowels the neumas were marked, that is why they were continued to be sung as full vowels. As a result, the word “есть” was sung as “есте”, the word “миръ” as “миро”, and “ушлишомъ” as “ушлишомо” etc. (Martynov, 2019). As a result of frequent application of the ending “хомо” during the church service this method of singing chants was named “homonius”. This manner lasted till the middle of the XVII century and it is partially used by the Old Believers now.

The Homonius period covers the second wave of activating cultural interconnections between the Slavic countries. As an example of Southern Slavic graphics on the territory of Ukraine, the new manner of writing is

being established, which is called younger semiuncial. Difference between old and young semiuncial is clearly defined in paleographic science. This difference was not only about some change in writing letters, but also in the structure of dictionary. The practice of church singing includes Balkan Slavic and Greek melodies, whose active mediator was Moldavian Walachia. Late Byzantium and post-Byzantium singing culture, so called calofonic style, is successfully accepted and developed in church practice of the Ukrainian Orthodox Church. The scientist, Y. Yasynovskiy states that “important components of stylistics are flexible melodic line, precipitation of melodic development and clear metrorhythmic frequency”. Initially, in melodic line, there was a tendency becoming evident to ornamental distribution, as a result bright and original church chants appeared. Also relations with West European art achievements became more tight, this is a reform of church note writing and gradual acceptance of linear system (Jasinovs’kij, 2019).

Most hymnographic books at the beginning of the XV century, according to the scientist I.E. Lozovaia, were the texts which did not have notation marks or contained only marked feet. As an example, I.E. Lozovaia uses the Octoechos Selected – RHADA. Type. No. 67, 1374 (Октоїх Ізборний – РГАДА. Тип. № 67, 1374), and Paraclytik No. 81, XV century (Параклітик № 81, XV ст.). In this collection its annex contains evangelic sticherons and hymns of light, i.e. Sunday ex-apostiliaras. Herewith, when some of the books show studite type, for instance, Paraklytics – RDB. Vol. No. 2, end of the XIV–beg. of the XV (Параклітик – РДБ. Вол. № 2, кінця XIV–початку XV ст.), and other comply with the Jerusalem Typikon, such as Octoechos – НУМ. Syn. No. 199, 1436 and НУМ. Su. No. 10, 1437 (Октоїхи - ГИМ. Син. № 199, 1436 р. та ГИМ. Воскр. № 10, 1437). According to I. E. Lozovaia, these collections are characterized with Old-Kyiv orthography (Kornii and Dubrovina, 1998). This proves our assumptions about the XVI century when most of singing collections of church services were written by the Ukrainian craftsmen.

This period is characterized with the process of establishing the system of singing books which fixed church chants and classified them under the types of chants. Important stage in the history of neumen chants was occurrence of noted Octoechos-Sticheron, where the first time the sticherons of seven-mark cycle were written with notation marks. Their graphical revision at the time did not get established completely according to I. E. Lozovaia, however, the revision was close to the one becoming final starting from the lists of final quarter of the XV century. Order of establishing stichir was not defined to the full extent, namely some texts were not included to the chapters where in future they would take significant place (Kornii and Dubrovina, 1998).

In the XVI century, as a result of respective changes Octoechos became more accomplished and diversified subject to the content of chants. It included Sunday stichirs of eight Echos. Every Echos contained stichir “Lord, I cry” (Господи, воззвах) comprising “O, Gladsome Radiance” (Свете тихий) which initially was sung at eight echos: stichirs and lauds, as well as rated antiphones. Special chapter of Octoechos was represented by eleven Evangelic stichirs (Lozovaia, 2018).

The Book of Sticheron is one of the first liturgical books of the Orthodox Church during the Kyivan Rus. At the early stage of its development it was characterized with instable revision of chants becoming of more stable character only with renewed graphics during the second half of the XV century. The triode chapter of the Book of Sticheron since the last decades of the XV century started including chants of the lent rules of the church singing which earlier were never noted. At the period the Book of Sticheron included almost all the main singing stichirs, slavniks, tropars etc., for the whole calendar year. In the beginning of the XVI century the Books of Sticherins started losing their annual form and were divided into two singing books: Feast Days and Chimes (Amosov and Prohorov, Eds., 1988; Russkaja duhovnaja muzyka v dokumentah i materialah, 2012).

The singing book “Feast Days” (“Праздники”) contained stichirs of twelve great feasts, presented in order of calendar celebration of feasts, starting from Nativity of Mary and finishing with the Assumption. The Feast Days was eventually one of the most precious and stable neumen books. The Chimes (“Трезвонь”) contained stichirs of the most honorable feasts – Michael the Archangel, Saint Nicholas, Intercession etc., also presented in their calendar sequence. The Fasten and Color Triodin were established according to Lent stichirs and the ones during the period from Easter to Trinity Sunday, presented in order on weeks.

The most unstable singing book was the Rules of Church Singing (Обіход) which contained unchanged chants: evening, morning, liturgical, as well as tropars, proikemons, exaltations, ektenes, singings of funeral and prayer services etc (Kornii and Dubrovina, 1998). In the first half of the XVI century, the scope of daily chants in the manuscripts started increasing, however, their content remained further unstable – the cycle of unchanged vigil chants was introduced according to the Jerusalem statute acting during a century already. Collection of noted daily texts, whose large part did not contain references to echos, comprised special cycle of the so called non-echos chants, however some of them were initially of echos, but with time lost respective marks in the manuscripts.

In the first half of the XV century, revision of neumen Heirmologion started changing. This written collection also had different titles such as Irmolog or Heirmologion. It received its title Heirmologion (from Greek word-group Εἶρμο-λόγιον from Greek Εἶρμός – row, sequence and λόγιον – language, word) from the most wide-spread genre – hirmoses. This period is also characterized with the search of the most efficient form for fixing melos, the manuscripts have differences of neumen graphics of chants between the lists, different positioning of accented neums. According to I.E. Lozovaia, the result of searches during the half of century was parallel existence of different versions of hirmos records of chants, in general similar but inconsistent with each other (Lozovaia, 2018).

In the end of the second period, Heirmologion contained hirmoses of eight echos. Each echos initially contained all the hirmoses of the first song, then all the hirmoses of the second song etc. This Old Kyiv tradition was different from the tradition of Byzantium heirmologion, where hirmoses of all nine songs were presented in a row (Martynov, 2019).

In the mid-XV century, Heirmologion becomes universal book, containing church chants performed during the Service along the church year. Multigenre collection acquired chants from different liturgical books of the Ukrainian Orthodox Church. Except hirmoses they included chants of the Vigil Service from various liturgies, the hymns to the Mother of God, kondaks, kanons, sedalens, tropars, the Degrees of Antiphons, stizerons and other chants. Mass circulation of the collection in the XVI century was resultant from significant rising of church music education and particularly Heirmologion became one of the most important educational books. Its intensive production was caused by gradual reform of note writing, replacement of neumen signs into European note linear notation. But the most important reason for mass circulation of Heirmologion in the XVI–XVII centuries was music style renovation which occurred from interrelation of two tendencies. On one hand, reorientation to Western European style achievements of the Renaissance and Baroque was obvious, on the other hand intention to preserve traditional connection with Byzantium cultural sphere (Muzyka, 2019).

Specific feature of Heirmologion in the XVI–XVII centuries was selected repertoire of chants, which was mostly festive, i.e. esthetic criteria at selection were defining. In the process of forming the collection, its certain structural types were shaped, which were predefined by cultural and historical traditions as well as practical needs: genre subjects, calendar and echos.

Genre subject structural type was peculiar to the most ancient variants of Heirmologion. This type was formed according to genres and types of services. Among the famous Heirmologion of the type were Supraslskyi 1598–1601, Pedhoretskyi, Mezhyhirskyi, Zhyrovtskyi in the mid-XVII century.

As a result of gradual shortage in church service and its singing repertoire, the new structural type of Hirmoloin appeared – calendar one. According to its title, this type of Heirmologion was performed under the church calendar. Repertoire of the collection included the set of festive and the most important chants such as evening, morning and liturgic ones. Such examples also included Irmologions created in the end of the XVI–beginning of the XVII centuries – Lvivskyi, Dolynianskyi (Instytut literary imeni T. Shevchenka Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy, arkhiv I. Franka).

In the beginning of the XVII century, the echos type of Heirmologion was formed, its main repertoire included hirmoses and chants from Octoechos. This type of collection has educational and pedagogical character (Muzyka, 2019). Substantial analysis of note linear Hirmoloin with “Bolgarian” attribute dated from the XVI–XVII centuries, was created by L.P. Kornii and L.A. Dubrovina in joint monograph “Bolgarian chant from manuscript note linear Irmoloys of Ukraine” (1998).

Singing books of Stolp (neumen) singings were initially written on parchment in the form of separate codes, each of them was oriented on certain liturgical circle or type of chants. In the last third of the XV century with a transition to paper, they started uniting into collections, so called anthologies of chants. Collections could include both full circle of neumen chants, necessary to perform worship service at any time and separate parts different combinations – Heirmologion, Octoiches (often its liturgical cycles such as Sunday, Eastern, theotokion, Evangeline stichirs – presented in various parts of the manuscript), the Books of Sticherons of various complexity and more or less comprehensive fragments of rules of church singing.

In the end of the XV–beginning of the XVI century, in singing collections, short selections of confession songs (покаяльнов) appeared, which in the mid-XVI century, were formalized into eight echos cycle, later on gradually completed with new texts. The basis for melos of confession rhymes was comprised with chants of Stolp (neumen) singing. Their texts were diversified, borrowed from songs, devoted to the topic of confession, penance for sin (tropars of confession manner, triode stichirs or their fragments), compilations from certain famous chants or outer liturgic writings, which showed eschatological expectations of the Day of Judgment (судища страшна), moral ideas of purity, kindness as well as historical events (Korableva, 1979; Rannjaja russkaja lirika..., 1988).

During the first centuries of their establishment, the Old Kyiv music theory existed only as oral recitation. First written examples of theoretic idea, which were preserved on the territory of Ukraine, could be found only since the XV century. These were dictionaries which sometimes took not more than a page of written text, simply the row of neums, being followed with the signature and informing their title. Certain inconsistencies between the images and titles of neums were observed. For example, “light” is a characteristic of both signs with two dots – “light hook”, “light statia”, later becoming standard, and signs with dot – “statia closed light”, “line light”, “arrow light”, “stopitsa light”. Some of the neumatic signs will be later called stygian (мрачними). These inconsistencies show different explanation of signs in Byzantium and Old Kyiv, and later Old Kyiv notation systems.

In the end of the XV century together with creation of new and partially changed much earlier singing books, the process of formation and improvement of new dictionaries took place. Number of dictionaries increased noticeably, they became respectively more detailed and thus universal methods of their recording were created gradually. It is fixed in the basic singing books – Heirmologion, Octoechoes-Sticheron (with addendums), Calendar and Triod Stichérons, Rules of Church Singing.

In the beginning of the XVI century the most spread dictionaries were interpretation ones, where apart from marks and title of neum, method of their performance was indicated, as well as description of interrelations between them on height, showing the direction of movement, melodic and rhythmic characteristics, as well as the most peculiar echos chants. Manner of presenting information in the reference books, according to the scientist I.E. Lozova, reminds of work-book by didascalos (teacher) who uses all the methods of influencing pupils: he writes neumas, imitates with voice, shows the way of singing (яко поється) and gives word comments to execution. Occurrence of major part of such dictionaries, to the point of view of the scientist, proves activity of church management, directed to increase of knowledge level and skills of cantors (Lozovaya, 2018). Occurrence of large number of dictionaries was partially connected to the change of the Studynskyi Statute into Jerusalem as well as the necessity to prepare certain complex of singing books which were compliant with changes in liturgical practice.

Homonus period is also characterized with the increase in fund of chants. With the enlargement of singing tone row, development of chants and complication of composition patterns, the notation itself is getting complex as well. In the XV century, at the time in relation to the circulation of the manner to complete the chants with jubilos, notation faced rather large changes. Lica (лиця) and fity (фіти) are those eposidical enrichments of melody, due to their value they are similar to the Gregorian jubelos. Jubelos (from the Latin Jubilation – “gladness”, “exaltation”, was based on the fact that one structure of text was sung into several sounds. As well as chants, lica and fity also belong to one or several echos. According to their structure, fity are more complex and lasting unlike lica because they also include several kockizes. Fity are written in short form by means of special “secretly closed” combination of neumas. Diversity of jubilos caused necessity to arrange “secretly closed” neumas, thus collection of fity (fitnycks) appeared being used to write chants and teaching to sing. Long-term complication of “secretly closed” neumas caused in the end of the XVI century to the appearance of “divorces” (розводів) in fitnycks, i.e. explanation of secretly closed ones of melodic content by means of representing these melodies with smaller neumas. There were similar collections of chants under the title “Kokiznycks” (Кокізники), they usually contained only the phrase of text used to sing this chant (kokiza) (Uspenskii, 2018). With time, kokiznycks were improved, they represented collection of chants, organized according to echos in the way that in the beginning, all the chants of first echos were presented, then the chants of second echos were shown and in the way till the eighth echos. Kokiznycks contained graphical representation of chants and their titles. Fitnycks in their turn were transformed according to the same principle.

In the XVI century, due to the development of viatical and demestvenna notation, viatical and demestvenna dictionaries as well as kokiznycks and fitnycks appeared, containing their special viatical and demestvenni chants and fity. Number of melody units covered with the monuments, was huge. If complete fitnycks contained up to one hundred and fifty fity, then kokiznycks counted several hundreds of chants and all this huge information was stored in the memory of descant and usual cantors. According to written evidence of the XVI–XVII centuries, cantors sang kokiznycks “fir science” (для науки) by heart and “znamia gorazdo znali” (знамя гораздо знали). This practice of studying kokiznycks and fitnycks eventually correlates with Byzantium practice of creating “musical dictionaries”, whose great example is “Wheel” (Колесо) by St. John the Kukuzel (Martynov, 2019). Byzantium composer and music theoretic John Kukuzel arranged notation marks and created “wheel” – illustration of Byzantium theory about echos, according to which every echos took its place in the echos circle. This scheme served as visual material for pupils who could understand by using it how the echos were arranged and how to sing in each of them (Starikova, 2018).

The scientist M.V. Brazhnikov divides fitnycks according to their types: a) drawing fity and lica without stroke marks; b) drawing fity and lica with stroke marks with fractional neumas; c) stroke marks without drawings

(Brazhnikov, 1972). Fitnycks are variable according to the scientist, even if they belong to one type. No fitnyck, even the most perfect, can serve the key to writing all the fity and lica, whereas data from one fitnyck cannot be spread to fity of all the notated manuscripts. Fity and lica are considered equal if they have similar chant despite the fact if they correlate or differ with their drawing. If the chants are different, then fity and lica are considered different even in case of coincidence of their drawings. Fitnycks without stroke marks of the XVI–beginning of the XVII century are insignificant subject to the scope, but from the end of the XVII century, number of lica and fity increases significantly. That is why it's clear that fitnyck should be built in the way, that the cantor using it could easily search for the necessary mark with stroke mark. This is caused by governance of fit singing to the system of eight church modes which finds its reflection in the division of fity and lica according to echos. We should note that such placement is peculiar exclusively to fitnycks with stroke marks. Fitnycks without stroke marks do not have marks of echos. Thus, in the XVI century, belonging of lica and fity to one or another echos was defined under the chant, where they met. Lica and fity contained in fitnycks are divided according to echos irregularly, it depends on musical wealth of each echos (Brazhnikov, 1984). In the end of the XVII century, in the period of “new truth saying” (нового истиноречія), fity and kokizy were transformed into five-linear notation.

### Conclusions

From the XV to the first half of the XVII century, activation of cultural interrelations between the Slavic nations took place. Practice of the Orthodox Church Singing is completed with Southern Slavic and Greek chants. Relations between Western-European art achievements became more tight, reformation of church notation writing took place and linear system was implemented gradually.

At the absence of centralized management hierarchy on the territory of Ukraine, conditions appeared to establish and develop regional schools of church and liturgical singing. Along with the Kyiv-Pechersk Lavra in Kyiv, regional cathedral churches, monasteries and communities became very active, forming their own signing schools.

This period is characterized with the process of establishing the system of singing books, which fixed church singings and classified them according to the types of chants. This process was characterized with the increase in number of notated liturgical texts which were not noted earlier. Change and significant degree of variability of notation in chants took place, which initially had rather stable graphics. Accordingly, the increase of liturgical notated texts stimulated appearance of explanatory dictionaries, kokiznycks and fitnycks. Number of dictionaries increased significantly, they respectively became more detailed and gradually formed universal means of their recording. Thus in the period of new history explanation, fity and kokizy, notated with neumas, were transformed into European linear notation. Ukrainian and foreign scientists-mediévist made significant impact into the analysis of notated collections of the Ukrainian Orthodox Church in the period from the XV to the first half of the XVII centuries. Despite this fact, there are some gaps not allowing representation of church chants of the period with the modern note system. Future deep investigations of the notated singing collections of explanatory dictionaries, kokiznycks and fitnycks of the Ukrainian Orthodox Church will help the scientists to decode and translate them into modern notation.

### References

- Amosov, A.A. and Prohorov, G.M. eds., (1988). *Rannjaja russkaja lirika: repertuarnyj spravocnik muzykal'no-pojeticheskikh tekstov XV–XVII vekov* [Early Russian Lyrics: Repertory Reference of Musical-Poetic Texts of the 15th–17th Centuries]. Leningrad: Biblioteka Akademii nauk.
- Brazhnikov, M.V. (1972). *Drevnerusskaja teorija muzyki: po rukopisnym materialam XV–XVIII vv.* [Old Russian music theory: on handwritten materials XV–XVIII centuries]. Leningrad: Muzyka.
- Brazhnikov, M.V. (1984). *Lica i fity znamennogo raspevam* [Faces and feats of znamenny chant]. Leningrad: Muzyka.
- Instytut literatury imeni T. Shevchenka Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy, arkhiv I. Franka* [T. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine, archive I. Franko], no.4779; LNB, fond. MV 50.
- Khomovoe penie* [Chant chorale] Available at: <<https://ru.wikipedia.org/wiki/>> [Accessed: 21 January 2019].
- Korableva, K.Yu. (1979). *Pokayannye stikhi kak zhanr drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva* [Repentance verses as a genre of ancient Russian singing art]. Abstract of Ph.D. dissertation. Leningrad State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov.

Kornii, L.P. and Dubrovina, L.A. (1998). *Bolharskyi naspiv z rukopysnykh notoliniinykh Irmoloiv Ukrainy* [Bulgarian chant from manuscript note linear Irmoloys of Ukraine]. Kyiv: Institute of Manuscript of the National Library of Ukraine named after. V. I. Vernadsky.

Lozovaya, I.E. *Znamennyi raspiev* [Znamenny chant] Available at: <[https://w.histrf.ru/articles/article/show/znamiennyi\\_raspiev\\_znamiennyi\\_ropiev\\_znamiennie\\_pieniie\\_kriukovoie\\_pieniie](https://w.histrf.ru/articles/article/show/znamiennyi_raspiev_znamiennyi_ropiev_znamiennie_pieniie_kriukovoie_pieniie)> [Accessed: 17. December 2018].

Martynov, V.I. *Istoriya bogoslužhebnogo penija* [The history of liturgical singing] Available at: <<https://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/132292-istoriya-bogoslužhebnogo-peniya/#/toc14>> [Accessed: 10 January 2019].

*Muzyka* [Music]. Available at: <<http://litopys.org.ua/istkult2/ikult246.htm>> [Accessed: 17 January 2019].

*Pevcheskie knigi* [Singing books] Available at: <[https://w.histrf.ru/articles/article/show/pievchieskiie\\_knigi](https://w.histrf.ru/articles/article/show/pievchieskiie_knigi)> [Accessed: 23 January 2019].

*Russkaia dukhovnaia muzyka v dokumentakh i materialakh* [Russian sacred music in documents and materials]. (2012). (Vol. 7, Pt. 1). Moscow: Iazyki slavianskikh kultur.

Starikova, I. *Istoriya penija* [Singing history], [online] Available at: <<https://arzamas.academy/materials/882>> [Accessed: 15 December 2018].

Yasynovskiy, Yu. *Bohorobnychnyi kult v ukrainskii tserkovnii monodii* [Theological cult in the Ukrainian church monody]. Available at: <<http://old.kultart.lnu.edu.ua/visnyk2003/07.pdf>> [Accessed: 19.01.2019].

Uspenskii, N.D. *Znamennyj raspiev* [Znamenny chant]. *Belcanto.ru*, [online] Available at: <<http://www.belcanto.ru/znamenny.html>> [Accessed: 14 December 2018].

### Список використаних джерел

1. Бражников М. В. *Древнерусская теория музыки: по рукопис. материалам XV–XVIII вв.* Ленинград : Музыка, 1972. 423 с.

2. Бражников М. В. *Лица и фиты знаменного распева.* Ленинград : Музыка, 1984. 302 с.

3. Институт літератури ім. Т. Шевченка НАНУ, арх. І. Франка, № 4779; ЛНБ, ф. МВ 50.

4. Кораблева К. Ю. *Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Гос. Центр. музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, Ленинград. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова.* Москва, 1979. 24 с.

5. Корній Л. П., Дубровіна Л. А. *Болгарський наспів з рукописних нотолінійних Ірмолоїв України.* Київ: Інститут рукопису НБУ ім. В. І. Вернадського, 1998. 320 с.

6. Лозовая И. Е. *Знаменный распев.* URL: [https://w.histrf.ru/articles/article/show/znamiennyi\\_raspiev\\_znamiennyi\\_ropiev\\_znamiennie\\_pieniie\\_kriukovoie\\_pieniie](https://w.histrf.ru/articles/article/show/znamiennyi_raspiev_znamiennyi_ropiev_znamiennie_pieniie_kriukovoie_pieniie). (дата звернення: 17.12.2018).

7. Мартынов В. И. *История богослужебного пения.* URL: <https://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/132292-istoriya-bogoslužhebnogo-peniya/#/toc14> (дата звернення: 10.01.2019).

8. *Музыка.* URL: <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult246.htm> (дата звернення: 17.01.2019).

9. *Певческие книги.* URL: [https://w.histrf.ru/articles/article/show/pievchieskiie\\_knigi](https://w.histrf.ru/articles/article/show/pievchieskiie_knigi) (дата звернення: 23.01.2019).

10. *Ранняя русская лирика: репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV–XVII веков /* Ред. А. А., Амосов, Г. М. Прохоров. Ленинград: БАН, 1988. 409 с.

11. *Русская духовная музыка в документах и материалах.* Москва: Языки славянских культур, 2012. Т. 7 : *Афонская экспедиция Общества любителей древней письменности (1906), кн. 1 : Дневник С. В. Смоленского. Письма. Материалы.* 800 с.

12. *Старикова И. История пения.* URL: <https://arzamas.academy/materials/882>. (дата звернення: 15.12.2018).

13. Успенский Н. Д. *Знаменный распев.* *Belcanto.ru* [сайт]. URL: <http://www.belcanto.ru/znamenny.html>. (дата звернення: 14.12.2018).

14. *Хомовое пение.* URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 21.01.2019).

15. Ясиновський Ю. *Богоробничний культ в українській церковній монодії.* URL: <http://old.kultart.lnu.edu.ua/visnyk2003/07.pdf>. (дата звернення: 19.01.2019).

*The article was received in editors office: 02.03.2019*

**СТАНОВЛЕННЯ СИСТЕМИ  
ПІВЧИХ ЗБІРОК В УКРАЇНСЬКІЙ  
ПРАВОСЛАВНІЙ ЦЕРКВІ  
З XV ДО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТ.**

Підгорбунський Микола Анатолійович  
*Кандидат історичних наук, доцент,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

Мета статті. Виявити еволюційні зміни в півчих збірниках української Православної церкви в період з XV до першої половини XVII ст. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні різних дослідницьких методів. Зокрема, застосування аналітичного методу допомогло проаналізувати та дослідити півчі збірники періоду хомонії. Для окреслення часових і кількісних характеристик проаналізованого матеріалу було вжито статистичний і хронологічний методи. Застосування методу порівняння допомогло виявити загальні риси та характерні особливості в старокиївських нотованих богослужбових рукописах. Наукова новизна. Відображено еволюційні зміни в півчих збірниках української Православної церкви та проаналізовано їхні характерні особливості в період з XV до першої половини XVII ст. Висновки. Період з XV до першої половини XVII ст. в історії богослужбових книг української Православної церкви характеризується збільшенням нотованих збірок, зростанням варіативності нотації в піснеспівах, що стимулювало появу абеток-глуначень. Активізується робота майстрів церковного співу з перегляду і редагування піснеспівів Стовпового (невменого) розспіву. За відсутності централізованої ієрархічної влади були створені умови для виникнення регіональних шкіл церковного та богослужбового співу. Церковні півчі книги стали засобом практичної систематизації та класифікації Стовпового (невменого) співу в українському православному богослужінні.

*Ключові слова:* старокиївські рукописи; невматична нотація; піснеспіви; півчі абетки.

**СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ  
ПЕВЧИХ СБОРНИКОВ В УКРАИНСКОЙ  
ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ  
С XV ДО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII В.**

Подгорбунский Николай Анатольевич  
*Кандидат исторических наук, доцент,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина*

Цель статьи. Выявить эволюционные изменения в певчих сборниках украинской Православной церкви в период с XV до первой половины XVII в. Методология исследования основана на сочетании различных исследовательских методов. В частности, применение аналитического метода помогло проанализировать и исследовать певчие сборники периода хомонии. Для определения временных и количественных характеристик проанализированного материала были приняты статистический и хронологический методы. Применение метода сравнения помогло выявить общие черты и характерные особенности в старокиевских нотированных богослужебных рукописях. Научная новизна. Показано эволюционные изменения в певчих сборниках украинской Православной церкви и проанализированы их характерные особенности в период с XV до первой половины XVII в. Выводы. Период с XV до первой половины XVII в. в истории богослужебных книг украинской Православной церкви характеризуется увеличением нотованных сборников, ростом вариативности нотации в песнопениях, что в свою очередь стимулировало появление азбук-толкований. Активизируется работа мастеров церковного пения с пересмотра и редактирования песнопений Столпового (невменного) распева. При отсутствии централизованной иерархической власти были созданы условия для возникновения региональных школ церковного и богослужебного пения. Церковные певчие книги стали средством практической систематизации и классификации Столпового (невменного) пения в украинском православном богослужении.

*Ключевые слова:* старокиевские рукописи; невматическая нотация; песнопения; певчие словари.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172689

UDC 78.036(477.74-25)

**O. SRIABIN'S SONATAS  
AS A REPERTORY ACHIEVEMENT OF  
ODESA PIANISTS**

Liliia Shevchenko

*PhD in Pedagogy, Associate Professor,**ORCID: 0000-0001-8602-9573,**e-mail: lilia.my.forte@gmail.com,**The Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music,**63, Novoselskoho Str., Odesa, 65023, Ukraine*

The article analyses O. Scriabin's work and the influence of the Odesa salon art in the late nineteenth century on the formation of high-emotional perception by the Odesa public of a pianist and composer; and his creation of musical abstractions of the mystery-oriented images-theme in the last three Sonatas. Therefore, the research of the genius of Scriabin is definitely relevant for a better understanding of his importance for the world musical public and his influence on Ukraine.

The purpose of the research is to reveal the influence of the Odesa musical and cultural environment on the work of O. Scriabin; and adopt his legacy in Odesa by the example of pianistic part and the creative search for the Mystery, based on which the last three Sonatas were created by the author of "Prometheus".

The methodology of the research is based on the emotional approach of style comparative analysis, and historical and hermeneutical analysis of the musical method. Start with, the type of musicological thought and the degree of integration of the O. Scriabin's works into the humanitarian and cultural context and the general orientation of the musicological analysis determine methodological specificity.

Conclusions. It was proved that the Odesa piano school was a part of premiere success of the piano recital in 1898, which gave the piety to Scriabin's pianism and compositions in the salon art. In Scriabin's compositions, the ecstatic lyrics discourages theatrical meaningful antithetic in favour of the monologue overall joy. Overcoming drama or tragedy of being, the embodiment of which is based on Scriabin's sonority. The mystical generalization of Scriabin's sonority is opposed to the Kupka and Rachmaninoff's naturalism, but has common origins with the Orthodox instrumentalism of church bells, which is inseparable from the abstraction of dance.

*Keywords:* symbolism; innovative thinking; salon art; the piano; "light" piano; salon pianism; musical traditions of Odesa.

**Introduction**

At the end of the nineteenth century, salon art of Odesa formed high-emotional perception of the pianist and composer O. Scriabin by the Odesa audience and influenced the creation of musical abstractions of mysterious images-themes of three last Sonatas by a composer. After all, the leading Ukrainian composer, one of the founders of modernism in Ukrainian classical music B. Lyatoshinsky was a convinced *Scriabinist*. Therefore, the research of the genius of Scriabin is undoubtedly relevant for a better understanding of his importance for the world musical community and his influence on Ukraine.

The success of Scriabin in Odesa and the active discussion of his mysterious ideas are of considerable interest to Ukrainian researchers. An influential monumental study by V. Rubtsova (1989) depicts the creative portrait of the great Russian composer and reveals the peculiarity of his personality and philosophy. Moreover, V. Rubtsov considers the Scriabin's work both within the socio-historical and cultural contexts. I. Boelza (1987) in the work "Alexander Nikolaevych Scriabin" indicates that O. Scriabin was not only an ingenious musician, but also a profound thinker. The author emphasizes that the basis of O. Scriabin's philosophy was the belief in the power of art to transform people, and therefore the composer sought to bring joy with his work. H. Komarovsky (2018) emphasizes that the work of O. Scriabin became the central figure in the V. V. Sofronitsky's work. Olexandr Alekseev (1993) adored Scriabin's music, even his students were "infected" with Scriabin's music became like-minded people. The author emphasized in the study that Scriabin sought to develop people with his art, to teach them to direct their thoughts to the stars. It is worth mentioning also numerous publications of the composer and pianist O. Scriabin's works (Balza, 1987; Nikolaev, 1983; Usenko,



2004), etc., which gave birth to the confidence in the musical mission of the Southern Palmyra of the Odesa cultural areal. Although there is an analysis of concrete patterns of the specified stages of the life of the pianist and composer Scriabin that is to realize the completeness of cultural and artistic meeting of the genius of Slavic music with Odesa.

### The purpose of the article

The purpose of the article is to reveal the influence of the Odesa musical and cultural environment on the O. Scriabin's work; and adopt his legacy in Odesa by the example of pianistic part and the creative search for the Mystery, based on which the last three Sonatas were created by the author of "Prometheus".

### Presentation of the main material

Scriabin's influence on Odesa was determined by the historical and art independent principle of Odesa in relation to St. Petersburg, as St. Petersburg was the Northern Palmyra and the current capital of the Empire, a new capital was being built, later the Third City of the Empire, and South Palmyra became Odesa. However, the geographical factor and the general circumstances of development made Odesa a contact both with the Ukrainian environment, and with the first capital, with Moscow. The artistic symbol of this connection was such majestic figures of the world modern art as M. Vrubel, V. Kandinsky, V. Rebykov, A. Scriabin, K. Shimanovsky, and E. Golishev. M. Vrubel, V. Rebykov, K. Shimanovsky, and E. Golishev lived and worked directly in Odesa (Gojowy, 1998; Black Square on the Black Sea, 2001). Due to the activity of V. Rebykov and M. Vrubel's guidance, Odesa since the 1880's confidently had entered into the protomodern era, demonstrating the frank Europeanism of thinking and bypassing the permeated path of folk in artistic self-affirmation.

The European-oriented tone of the artistic search of young Scriabin was supported especially by his teacher S. I. Taneyev (later a student S. Kondratiev became a significant person in the musical world of Odesa in the first half of the twentieth century) (Odesa Conservatoire, 1994) Taneyev did not have the enthusiasm for "associating with folklore", but he went out of his way to teach his students the art of counterpoint, that was built by Tchaikovsky's student in developing the ideas of Glinka on the original polyphony of Russian church music. A. Scriabin's pianist achievements were focused on salon, and the art salon was a natural environment of life and a place, where creative and gifted personalities could introduce themselves both in Moscow and Odesa. It is the Izdebsky's Salon in Odesa that initiated the publishing of A. Schoenberg's works for the first time in Russia in the 1910s, in the same publication the figure of K. Shymanovsky was mentioned.

Scriabin showed favour to the genres that formed the basis of salon presentations and became a Chopinist, and later a Wagnerist and Debussist; acutely he caught new trends of creative realities of his time. Stages of salon plays and symphonic introductions put appropriate components to the process of implementing ideas-images of creativity, being "encoded" in the program of the Moscow "ground" (the so-called "Pochvennichestvo" – philosophy movement in Russia), which united in the integrity of the creative act small genres of everyday music and revelation of the complexity of artistic professionalism.

Thus, noting the depth of the contacts of the cultural life of Moscow with European bending to the Biedermeier and verismo, based on which was the cult of provincialism as the focus of the actual artistic tasks of the century, with the chronologically *advance* character of the modernist concept in Moscow in comparison with St. Petersburg. Therefore, Odesa stood in full solidarity with tendency toward modernity with the "deep" Moscow, from which came and rooted in the Odesa Conservatoire V. Rebykov, one of the most talented modernists of the late nineteenth and early twentieth centuries. It was Rebykov who was invited to chair the final exams at Odesa Musical College in 1886 (Report of the Odesa Branch of the Imperial Russian Music Society of 1886, p. 16).

Piano pieces O. Scriabin somehow compared with his own pianist's skills. It is the well-known Chopin's setting of the young Scriabin, and, unlike Chopin-oriented M. Balakirev's works, who was drawn to F. Liszt's piano style symphony, O. Scriabin was sensitive to those features of the Polish masters' stylistics, which today are described as Biedermeier's (Podobas, 2012).

In the Scriabin's mazurka, which inherited the Chopin's poem-style (Rubtsova, 1989, p. 57), the chamberness and expressiveness of contrast-polyphonic texture features were emphasized. In particular, there is emphasized the melodic significance of the voice played in the left hand – see. Mazurkas Op. No. 3, mm. 6, 7, 8. Especially number 7 is emphasized, where the left hand in the middle section of the form shows the theme forte energico, and, in the waltz-style, it is energetic and brilliant.

We remind that due to a trauma of the right hand after trying to play “dulcimer” sound (Rubtsova, 1989, c.36) composer-pianist had felt the danger to “overload” his right hand. Therefore, the left hand was support one, differed from the German-oriented “righthanded” traditions of the Russian piano school. However, it made Scriabin closer to “keyboard” pianist traditions of France and partly to Chopin. The reader should bear in mind that Chopin played his chromatic gamuts “often with his last three fingers” (Dzielo Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych), and did not like “excessively loud piano sound, calling it a dog’s yapping” (Demska-Trębaczowa ed, 2016).

This background into the Chopin’s playing style is significant in connection with Scriabin’s Chopinesque, and in connection with the fact that the salon delicacy of sound production was regarded by him as a *weakness*, which led to his unsuccessful attempt to play in Safonovo’s style, that is, in the style of *power*, the so-called *Russian*, and by source of Liszt’s pianism, represented by V. Safonov. In particular, in the memoirs, the Russian and Soviet pianist and music teacher M. Presman humiliated the pianism of the great composer: “Have none of great virtuoso-pianist data by nature ...” (Presman, 1940, p. 34). Nevertheless, quite another was the position of an experienced teacher and fine pianist M. Zverev, who appreciated Scriabin’s piano talent *above the composer’s one*, although the latter, as self-evident fact, was out of the question (Rubtsova, 1989, pp. 32–33). Similarly, in Paris in 1905, Scriabin’s pianism was regarded as “brilliant” (Rubtsova, 1989, p. 228), as well as next triumphal performances both abroad and in the largest cities of the Russian Empire.

It was “flying” manner of piano playing that used the “second keyboard”, that is, the playing on the raised wrist, coming from the old-fashioned tradition of the melismatic technique. However, S. Mykhailov is fully true to say that there are signs of national traditions, the deep aspect of which is raised in the works of B. Yavorsky, a great enthusiast of the national Russian roots of the O. Scriabin’s piano heritage (Rubtsova, 1989, p. 65).

The first published composer’s works (Op.1, “Waltz”, Op. 2 – No. 1 “Etude”, No. 2 “Prelude”, No. 3 “Impromptu à la Mazur”) are piano compositions, the following op. 74, “Five Preludes” are also for the instrument of his artistic performances. The influence of the Chopin and Debussy’s genres in these biographically milestones of creativity points to the style preferences of the composer: romanticism – impressionism/symbolism. In particular, in the Scriabin’s inheritance there are *plays in the genre of the prelude* mainly, and in this he is the heir of Debussy, whose prelude genre identity covers all stages of expression within his compositions.

Nevertheless, undoubtedly, the Chopin’s sign in the piano works of the author of “Prometheus” is the arrangement in the sonata genre, which is absent in Debussy, but which qualitatively stands out in the legacy of the great Polish Master. Like in works of Chopin, the concert genre was not emphasized by Scriabin; he paid attention to it only once when he was young (compare with Chopin’s writing of his two Concerts for a piano on the edge of the Warsaw and Parisian periods of work).

Symbolic for the national style of Scriabin is the beginning of his publications with Waltz op. 1. This play had been out of the category of “Russian waltzes”, that is the presentation of the “Russian Biedermeier” of the Moscow school, honoured by the waltzes of O. Gurilyov, long before the waltzes I. Strauss had triumphs in Russia. The Russian waltz is a complex set of simplicity of everyday music, but at the same time, it is a sign of foreign influence on Russian style, an indicator of the civilization seriousness of using this kind of genre as a dynamic impetus of the national style, appealing to the restoration of its founders. However, it is worth to note that the “Russian waltz” did not relate to the “demonization” of the waltzes, which covered Western music from Berlioz to Verdi and whose apogee was Liszt’s “Mephisto Waltzes”.

P. Tchaikovsky was very much aware of this complex principle of “Russian waltz”, who promoted the idea to combine waltzes and ballet (this is how S. Taneyev, a great student of Tchaikovsky, heard it, and blame his teacher for the dance-orientation of Symphonies’ themes), contrary to the represented and bequeathed by the great M. Glinka, a *song-type* nature of the Russian character in music. In the twentieth century, Russian music via the works of I. Stravinsky, S. Prokofiev, D. Shostakovich and others really had the ballet-oriented expression – “Russian ballet” became a sign of Russian style in the art of the last century.

Young Scriabin (1892) heard this wide predicting function of waltz by putting the effects of hidden polyphony in a homophone melody, while the polyphonic presentation was consistently associated with the way of scholarship (see the image of the scientific lessons of a hero in the Prologue of “Faust”, 1859, Ch. Gounod, in a poem by R. Strauss, elder contemporary of Scriabin, “Thus Spoke Zarathustra” – in the form of Fuga, etc.). The choice of the f-moll tone is somewhat demonstrative: it is the tone of “Appassionata” by L. Beethoven, but given in the opposite to the Beethoven’s drama melancholic tension.

However, the Sonata genre did not agree with the aesthetics of symbolism, which after 1903 (the year of the finishing of the Fourth Sonata) was dominant for the composer's work. Nevertheless, according to the Sonatas ("before the Fourth" and "after the Fourth"), the main periods of Scriabin's work had been formed, in which the 1910 year is the year, when "Prometheus" was written. In works of A. Bandura, a graduate of Odesa National Maritime Academy, who worked in Moscow, the role of O. Blavatsky was underlined that influenced on late Sonata of the composer. Moreover, the Sonatas came to be at the centre of the "Characteristics" by A. Коптыаев, in which the image of Scriabin as a mystic and the spiritualist is revealed: "Sonata, in Scriabin's hands, has become an intimate conversation with perfumes: Scriabin hypnotizes the haze, and her images are depicted" (Bandura, 1997, p. 37).

By the way, the last period of composer's work is separated from the previous one with a piano composition: "The late (or mystery) Scriabin's period began in 1910 with the creation of a piano play "Album Leaf" (Op. 58). It is famous "Prometheus" that really opened the last period for Scriabin's creative age" (Bandura, 1997, p. 37).

The mystery period of 1910-1915 is the stage at which Scriabin did not realize himself ...as a musician. L. Sabaneyev reported that the composer was "keeping telling" that "it is bored to be a composer only", and almost "explained himself" when the critic found him on the writing of another Sonata. Scriabin explained this activity as "pleasure of inertia" (Bandura, 1997, p. 37). For him, the main thing was *Mysterium*, in which all *people of the planet must take part...* The performance place of the *Mysterium* is a temple in the Himalayas foothills in India. The model of this grand and beyond music event was the composition "The Prefatory Act", the musical part of which is not recorded, while the literary one exists. However, exactly in the Sonatas, from the Sixth to the Tenth, fragments of music and images of "The Prefatory Act" were included (Bandura, 1997, 38).

Moreover, following sonata's form in the last Sonatas was a key point; it requires to add the poem "Towards the Flame" (Op. 72). Another thing is that the identification of sonata relations was implemented not in the tonal-functional harmony, "dematerializing" the mimetic theatricality of the syntactic thematic combinations, which formed the content of program-shaped associations in classical and romantic sonata. After all, the content of symbolism is the synthesis of special arts in which the musical beginning is unifying in relation to literary-visual meanings, but at the same time music and its aesthetically all-pervading quality turns out to be inappropriate in artistically completed compositions.

Therefore, C. Debussy's symbolism is most strongly manifested in his texts, in art songs, in works for a musical theatre (the symbolic opera "Pelléas and Melisandre"), but instrumental works are viewed in the context of impressionism/symbolism. It is this last stylistic turn that appears in works of instrumentalist Scriabin: "the dreamt objectivity" of the abstract programmacy of his works forms a bit theatrical for the impressionism – symbolism edge.

The performance of O. Scriabin's compositions is closely linked to the culture of Moscow – the alma mater of the artistic backgrounds of the musician. In Moscow, there was a school of performance of Scriabin's works, which offered in the first place such an independent and self-identifying figure as V. Sofronitsky. Traditionalizing Scriabin, Sofronitsky emphasized the "root system" of the Scriabin's pianism, bringing it closer to the academic status of the Russian piano school (Sofronitsky Vladimir Vladimirovich, 1981). Still and all, the interesting part of the style orientation of Sofronitsky was that after he had studied under the succession of M. Rubinstein A. Lebedeva-Getceвич, the prominent Soviet pianist had a conservative course in A. Michalovsky, a student of I. Mosheles, a pianist and composer who had a significant influence on F. Chopin, in particular, based on models of the Etudes of Mosheles, Chopin created a number of his famous Etudes (Chomiński, 1978, pp. 70–71).

Along with Sofronitsky, piano Moscow put forward G. Neuhaus as interpreter of Scriabin, who acutely heard the academic waltz in the works of the composer. V. Kornienko, a Moscow pianist, who had a genetic link with Ukraine, made a certain contribution to the "Scriabin-style".

Among the most well-known foreign authors in Sofronitsky's repertoire there was F. Chopin, R. Schumann, and F. Liszt. Nevertheless, with this particular significance for his piano renown he interpreted Russian music and mainly works of O. Scriabin (Chomiński, 1978, p. 225). It was this which inspired the Odesa pianist and a deep admirer of the legacy of O. Scriabin O. Alekseyev to write the book "Scriabin and Sofronitsky" (1993), which, due to the tacit ban on the work of the representatives of symbolism in the Soviet art of the 1940s-1950s, spoke for remarkable bravery of the author and a special devotion to the idea of serving the creative revelation of the great creator of the *Mysterium*.

Abroad, the performance of Scriabin's works was also a privilege for Russian musicians. However, the exclusiveness of the figure of Scriabin attracted the attention of such an amazing English pianist as J. Ogdon, who recorded almost all the main piano plays of the Russian composer.

In reference books (Music Encyclopaedia, 1976, p.1082), Ogdon's participation in the construction of the concept of performing Scriabin's music is not specifically mentioned, the academic school emphasizes, based on the foundations of F. Busoni's pianism, there is no surprising interpretation of C. Debussy's works, that is, the compositions in stylistic "wave", correlates at all with Scriabin. However, the recording of all sonatas and the works of Scriabin, made by Ogdon in 1971, impresses with the logic of theatrical presentation of images and the exact sense of *polyphony*, the significance of the Scriabin's "sonority", different from "naturalism" of Mussorgsky and Rachmaninoff, which holds that mystical "all presence" which is reported with "strange" sonorific sounds.

Odesa musicians make a special page in the biography of the composer, as tours of Odesa opened a series of concerts in the cities of the Russian Empire in 1897. In the same year, new piano concert was first played in Odesa, which, according to Safonov, had an incredibly massive success. However, the press gave a conservative review of both the work and interpretation by V. Rubtsov, moralizing on this situation: "It is not surprising: where the reviewer has no musical understanding and taste, the lack of fame of the author brings to nothing the artistic result of any performance" (Rubtsova, 1989, p. 92).

However, Odesa appreciated the music of O. Scriabin. In particular, N. Chehodaeva worked at the Odesa conservatoire (Ogrenich, 1994, p.178–183), who, being a student of Scriabin, directly transferred the skills of playing his works. In the 1950s – 1960s Scriabin's legacy was raised on the shield with the efforts of Scriabin's followers by O. Alekseev and P. Chuklyn, and Yu. Nekrasov.

By the way, the Eighth, Ninth and Tenth Sonatas of O. Scriabin among the last works of the composer created a special accent in the repertoire's choices of Odesa pianists. Their constant use in educational and concert work in recent decades clearly compete with the support on the First – Fourth Sonata of the Great Master, who determined the repertoire's choices until the 1990s. Thus, the tendency of drawing opuses into the creative life of the XXI century was realized, which represents the last stages of the composer's work, which was published by the Odesa press in the 1910s.

Symbolism as the stylistic position of O. Scriabin, which is particularly well-understood in his later compositions of the 1910's, is organically fit into the "neosymbolism" (Markova E., 2012) stylistic wave of the post avant-garde of the 2000s, when the repertoire of modern artists consists of precisely the late works of the author of "Prometheus". Eighth, Ninth and Tenth Sonatas are emphasised not only because they are the subject of the book author and his students' work, but, most importantly, because of the Odesa Academy of Music, which preserves the memory of Scriabin's success in 1998 close to the first and triumphant foreign tour to France, understands and recognizes this kind of composer's works (Rubtsova, 1989, p. 92).

In this case, the information systematization on the Eighth, Ninth and Tenth Sonatas as the *last* works, is noted not only as "the mystic foreboding of death", according to the book by I. Boelza, 1916 Boelza (1987); Rubtsova (1989). Nevertheless, some information with an idea of "non-tragedy of being" (Roshchina, 2007), which became part of the composer's account on his work in the 1910s. This idea is realized in the Tenth Sonata, although not only the chronological but also semantic parallels are evident in listed above Sonatas of Scriabin, which were composed in the second decade of the twentieth century.

In general, the last three Sonatas of Scriabin appeared to be associated with organic reversion to the origins of Chopin's works, its genre environment of preludes – nocturnes in favour of the monologue lyricism involved in salon pro-religious caress performing. The lyrics provides integrity to the great poem compositions, thus redefining it from the theatrical-philosophical confrontation of the ideas-images in the wills of the Liszt to the anthem and liturgical glorification of the soul dynamics, aimed at the capture of the joy of thought development: "... the thought is mobile and not concealed once forever with specific forms. It has the thirst for development. It is a process. It is an achievement and once again aspiration. There is ecstasy, recession, silence and rise again. And so, it continues without end" (Rubtsova, 1989, p. 390).

They said it about the last three Sonatas in general, but we also have the Ninth Sonata, which forms the organic component of the creative sonata triad of the genius of Russian music. Hence, certain conclusions that result in thesis on the inheritance of O. Scriabin as a consistent implementation of the symbolism innovations in a way of thinking from the beginning to the end of his creative path, both in composing and performing work. The performing work provided the essential expressiveness of the salon art and its interpretation in piano playing via the association of receptions techniques with the capabilities of the "light" Feldman and Chopin-type piano. An important is an image of the genius of Scriabin within reconsideration poem's principles of F. Liszt, where there was the hyperbole of monotheism and overcoming of the expressive antithesis of cantilena and the scherzo/genre that contributed to Liszt's contrasts, but which was manifested principally in the lyrical dance dynamics of the early opuses and the piano concert of Scriabin,

and also satisfied with the liturgical ecstasy of the last Sonatas of the composer that prepared the religious musical themes of the *Mysterium*.

### Conclusions

The Odesa piano school exerted a considerable impact on the success of the Piano Concert premiere in 1898, which gave the piety to Scriabin's pianism and compositions in the salon art. In Scriabin's compositions, the ecstatic lyrics discourages theatrical meaningful antithetic in favour of the monologue overall joy. Overcoming drama or tragedy of being, the embodiment of which is based on Scriabin's sonority. The mystical generalization of Scriabin's sonority is opposed to the Kupka and Rachmaninoff's naturalism, but has common origins with the Orthodox instrumentalism of church bells, which is inseparable from the abstraction of dance.

### References

- Alekseyev, A. (1993). *Scriabin i Sofronitsky. Opyt sravnitelnoi kharakteristiki ispolnitelskogo iskusstva* [Scriabin and Sofronitsky. The Experience of the comparative feature of performance art]. Odesa.
- Asafyev, B. (1971). *Muzykalnaya forma kak protsess* [Music form as process]. Moscow; St. Petersburg: Muzyka.
- Bandura, A. (1997). *Skazanie o semi rasah. Evolyutsiya cheloveka v muzykalno-literaturnom nasledii A.N. Scriabina* [The Folk legend on 7 races. The Evolution of the person in music-literary body of work by A.N. Scriabin]. *Delfis*, no. 3 (11), pp. 37–42.
- Boelza, I. (1987). *Aleksandr Nikolaevich Scriabin* [Aleksandr Nikolaevich Scriabin]. Moscow: Muzyka.
- Botushanskaya, O.F. ed. (2001). *Chernyi kvadrat na Chernom more. Materialy k istorii avangardnogo iskusstva Odessy 20<sup>th</sup> st* [The black square on Black sea. The material to histories of vanguard art of Odesa 20<sup>th</sup> century]. Odesa: Druk.
- Chomiński, J. (1978). *Chopin* [Chopin]. Kraków: PWM.
- Demska-Trębaczowa, M. ed. (1999). *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych* [Chopin's work as a source of performing inspiration]. Warszawa: Frederic Chopin Academy of Music.
- Gojowy, D. (1998). E. Golyshv i dada-serializm [E. Golyshv and dada-serialism]. *Transformation of the music formation: culture and contemporaneity*. Odesa: A.V. Nezhdanova Odesa national musical academy, pp. 96–101.
- Komarovskikh, G.V. (2018). *Agogicheskaya organizatsiya kak otrazhenie ispolnitelskogo stilya V.V. Sofronitskogo (na primere ego zvukozapisei)* [Agogic organization as a reflection of the performing style of V.V. Sofronitsky (on the example of his sound recordings)]. D.Ed. Rostov State Conservatoire named after Sergey Rachmaninoff.
- Markova, E. (2012). *Problemy muzykalnoi kulturologii* [The problem of musical culturology]. Odesa: Astroprint, pp. 99–134.
- Milshtein, Ya. (1981). Sofronitsky Vladimir Vladimirovich. *Musical encyclopedia*. [Musical encyclopedia]. (Vol. 5, pp 225). Moscow: Sovetskaia enciklopediia.
- Nikolaeva, A.I. (1986). *Osobennosti fortepiannogo stilya A.N. Scriabina* [A.N. Scriabin's piano style features]. Moscow: Sovetskii kompozitor.
- Ogrenich, N. ed. (1994) *Odesa conservatoire: forgotten name, new pages* [Odesskaya konservatoriya: zabytye imena, novye stranitsy]. Odesa: OKFA.
- Olenev, Iu.M. (1976). Ogdon Dzhon. *Muzykalnaia enciklopediia* [Musical encyclopedia]. (Vol. 3, pp. 1082). Moscow: Sovetskaia enciklopediia.
- Otchet Odesskogo otdeleniya IRMO (Imperatorskogo Russkogo Muzykalnogo Obshchestva) za 1886 g. s 1 sentyabrya 1886 g. po 1 sentyabrya 1887 g.* (1888). [Report Odesa branches IRMS (Imperial Russian Music Society) for 1886 with 1 September 1886 on 1 September 1887]. Odesa: Tipografiya "Odesskij listok", Deribasovskaya, no. 1.
- Podobas, I. (2012). *Mazurky F. Shopena v konteksti varshavskoho bidermaiera* [The Mazurkas of F. Chopin in context Warszawa biedermeier]. Abstract of Ph.D. dissertation. Odesa national musical academy after A.V. Nezhdanova.
- Roshchina, E.E. (2007). *A.N. Scriabin – filosof, muzykant, kompozior-novator* [Scriabin – a philosopher, musician, innovative composer]. *Grattas Agimu: filosofsko-esteticheskie shudii*. St. Petersburg: Russian Herzen State Pedagogical Institute, pp. 462–471.
- Presman, M. (1940). Vospominaniya o Scriabine. [Memories of Scriabin]. *Aleksandr Nikolaevich Scriabin: sbornik k 25-letiyu so dnya smerti*. Moscow; Leningrad, pp. 32–39.
- Rubtsova, V. (1989). *Aleksandr Nikolaevich Scriabin*. Moscow: Muzyka.
- Usenko, N. (2004). *Novye aspekty v issledovanii ispolnitel'skogo iskusstva A. Scriabina* [New aspects in the study of the performing arts of A. Scriabin]. *Yuzhno-Rosiiskii almanakh*. Available at: <<https://cyberleninka.ru/article/n/novye-aspekty-v-issledovanii-ispolnitelskogo-iskusstva-a-Scriabina>> [Accessed: 4. 05. 2019].

## Список використаних джерел

1. Алексеев А. *Скрябин и Софроницкий. Опыт сравнительной характеристики исполнительского искусства*. Одесса, 1993. 35 с.
2. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*. Москва; Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
3. Бандура А. Сказание о семи расах. Эволюция человека в музыкально-литературном наследии А. Н. Скрябина. *Дельфис*. 1997. № 3 (11). С. 37–42.
4. Бэлза И. *Александр Николаевич Скрябин*. Москва: Музыка, 1987. 176 с.
5. Гойови Д. Е. Голышев и дада-сериализм. *Трансформація музичної освіти: культура та сучасність*. Одеса: Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової, 1998. С. 96–101.
6. Комаровских Г. В. *Агогическая организация как отражение исполнительского стиля В. В. Софроницкого (на примере его звукозаписей)*: дис. ... канд. искусствовед. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов, 2018. 301 с.
7. Маркова Е. *Проблемы музыкальной культурологии*. Одесса: Астропринт, 2012. С. 99–134.
8. Мильштейн Я. Софроницкий Владимир Владимирович. *Музыкальная энциклопедия*. : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 225.
9. Николаева А. И. *Особенности фортепианного стиля А. Н. Скрябина*. Москва: Сов. композитор, 1986. 104 с.
10. *Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы* / гл. ред. Н. Огренич. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с.
11. Оленев Ю. М. Огдон Джон. *Музыкальная энциклопедия*. : в 6 т. Москва: Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. С. 1082.
12. *Отчет Одесского отделения ИРМО (Императорского Русского Музыкального Общества) за 1886 г. с 1 сентября 1886 г. по 1 сентября 1887 г.* Одесса: Типография «Одесский Листок» Дерibasовская. № 1. 1888. 29 с.
13. Подобас І. *Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермаєра: автореф. дис. .... канд. мистецтвознав.* / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової, Нежданової. Одеса, 2012. 19 с.
14. Пресман М. Воспоминания о Скрябине. *Александр Николаевич Скрябин: сборник к 25-летию со дня смерти*. Москва; Ленинград, 1940. С. 32–40.
15. Рощина Е. Е. А. Н. Скрябин – философ, музыкант, композитор-новатор. *Gratias Agimus: философско-эстетические штудии*. Санкт-Петербург: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2007. С. 462–471.
16. Рубцова В. В. *Александр Николаевич Скрябин*. Москва: Музыка, 1989. 448 с.
17. Усенко Н. Новые аспекты в исследовании исполнительского искусства А. Скрябина. *Южно-Российский альманах*, 2004. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-aspekty-v-issledovanii-ispolnitelskogo-iskusstva-a-scriabina> (дата обращения: 4. 05. 2019)
18. *Черный квадрат на Черном море. Материалы к истории авангардного искусства Одессы XX в.* / ред. О. Ф. Ботушанская. Одесса: Друк, 2001. 264 с.
19. Chomiński J. *Chopin*. Kraków: PWM, 1978. 260 s.
20. *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych* / red. Demska-Trębaczowa, M. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.

The article was received in editors office: 27.03.2019

**СОНАТИ О. СКРЯБИНА  
ЯК РЕПЕРТУАРНИЙ ЗДОБУТОК  
ОДЕСЬКИХ ПІАНІСТІВ**

Шевченко Лілія Михайлівна  
Кандидат педагогічних наук, доцент,  
Одеська національна музична академія  
ім. А. В. Нежданової, Одеса, Україна

У статті проаналізовано творчість О. Скрябіна та вплив салонного мистецтва Одеси кінця XIX ст. на формування емоційно-піднесеного сприйняття одеською публікою піаніста і композитора та творення ним музичних абстракцій промістеральних образів-тем трьох останніх Сонат. Тож, дослідження генія Скрябіна безумовно є актуальним для кращого розуміння його значущості для світової музичної громадськості та його впливу на Україну.

Метою дослідження є розкриття впливу одеського музично-культурного середовища на творчість О. Скрябіна та засвоєння його спадщини в Одесі на прикладі піаністичних внесків та творчого пошуку Містерії, на матеріалі заготовок якої вибудовувалися три останні Сонати творця «Прометей».

Методологічною основою виступає інтонаційний підхід стильового порівняльного аналізу та історичного, герменевтичного аналізу музикознавчого методу. Методологічна специфіка зумовлена, насамперед, типом музикознавчої думки і ступінню інтегрованості творів О. Скрябіна до гуманітарно-культурологічного контексту та загальною спрямованістю музикознавчого аналізу.

Висновки. Доведено, що одеська піаністична школа мала суттєвий виток в успіху прем'єри фортепіанного Концерту в 1898 р., що заклало пієтет Скрябіна у салонних засадах його піанізму й композицій. У скрябінівських композиціях екстатична лірика відсторонює театральну змістовну антитетичність на користь монологічної всеохоплюючої радості Долання драматизму/трагізму буття, втілення якої вирішується опорою на скрябінівську дзвонність. Містична узагальненість дзвонності Скрябіна протистоїть натуралізму купкістів і Рахманінова, але має спільний з ними виток у православному інструменталізмі церковного дзвоніння, невідривного від абстракції танечності.

*Ключові слова:* символізм; новаційність мислення; салонне мистецтво; фортепіанна гра; «легкі» фортепіано; салонний піанізм; музичні традиції Одеси.

### СОНАТЫ А. СКРЯБИНА КАК РЕПЕРТУАРНОЕ ДОСТОЯНИЕ ОДЕССКИХ ПИАНИСТОВ

Шевченко Лилия Михайловна  
Кандидат педагогических наук, доцент,  
Одесская национальная музыкальная академия  
им. А. В. Неждановой, Одесса, Украина

В статье проанализированы творчество А. Скрябина и влияние салонного искусства Одессы конца XIX в. на формирование радостного принятия одесской публикой пианиста и композитора и создания им музыкальных абстракций промистеральных образов-тем трех последних Сонат. Поэтому, исследования гения Скрябина, безусловно, является актуальным для лучшего понимания его значимости для мировой музыкальной общественности и его влияния на Украину.

Целью исследования является раскрытие влияния одесской музыкально-культурной среды на творчество А. Скрябина и усвоения его наследия в Одессе на примере пианистических взносов и творческого поиска Мистерии, на материале заготовок, которой выстраивались три последних Сонаты создателя «Прометей».

Методологической основой выступает интонационный подход стилевого сравнительного анализа и исторического, герменевтического анализа музыковедческих метода. Методологическая специфика обусловлена, прежде всего, типом музыковедческой мысли и степенью интегрированности произведений А. Скрябина в гуманитарно-культурологический контекст и общей направленностью музыковедческого анализа.

Выводы. Доказано, что одесская пианистическая школа имела существенный виток в успехе премьеры фортепианного Концерта в 1898 г., что заложило пиетет Скрябина в салонных основах его пианизма и композиций. В скрябинских композициях экстатическая лирика отстраняет театральную содержательную антитетичность в пользу монологической всеобъемлющей радости Преодоление драматизма / трагизма бытия, воплощение которой решается опорой на скрябиновскую колокольность. Мистическая обобщенность колокольности Скрябина противостоит натуралізму купкістів і Рахманінова, но имеет общие с ними вытоки в православном Инструментализме церковного звона, неотрывного от абстракции танечности.

*Ключевые слова:* символизм; инновационность мышления; салонное искусство; фортепианная игра; «легкое» фортепиано; салонный пианизм; музыкальные традиции Одессы.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172692

UDC 792.54:792.02(100)"2012/2019"

**CONCEPTS OF STAGE PERFORMANCES  
AT WORLD'S CONTEMPORARY  
OPERA HOUSE**

Lada Shylenko

*Postgraduate student,**ORCID: 0000-0003-0069-6880,**e-mail: shilenkol@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia Str., Kyiv, 01133, Ukraine*

The aim of the article is to explore the latest performance trends in the creation of the operatic works by world's leading opera houses particularly in such aspects as the role of stage techniques and elements, light and technical solutions, perception factors of the latest interpretations by the spectators' in the context of musical, dramatic and set design decisions using stage performance of World's Opera Houses in 2012–2019. The methodology of the research is to apply comparative, analytical, source studying and logical methods. This combined methodological approach was used to analyse the role of the latest trends, their influence on the original idea of the composer and natural use of them. Scientific novelty. We have characterized and traced the introduction of the latest techniques and technology into the classical musical and theatrical productions of leading opera houses in the world. It is the first time when the world's contemporary operatic performances of 2012–2019 have been reviewed through the modern technical, set design and directing patterns, which are used in operatic classic repertoire. We have started the subject of viability of its employment and effect on the playgoers. Conclusions. Inventive solutions and decisions of stage directors and scene designers in the European opera houses sometimes lay to the performances completely different subtext and reveal new palettes of original drama. Modern technologies, such as any kind of visual projections, animation, different understages and various platforms raised opera art to a new level. However, the new performance techniques are not always successful in visual, drama or musical dramaturgy; they could lead to the failure of the stage play, which, in turn, does not justify the risk of too brave play interpretation.

*Keywords:* conception; set design; directing method; contemporary opera house.

**Introduction**

Today, opera directors from all over the world are looking for new ways of interpreting classic musical and theatrical performances. However, the problem of set design searches analysis remains almost unexplored, especially in Ukraine. This work is dedicated to the works of Ukrainian theatre theorists as H. Veselovska (research theatrical focus), M. Zahaikevych (analysis of operatic drama and musical performances), S. Pavlyshyn (analysis and research on the theatrical work of the stage and performance groups), A. Stavychenko (interaction of actors, directors and spectators), A. Tereshchenko (directing experiments in the musical theatre), M. Cherkashyna (directing interpretations and their expediency), M. Frenkel (scenographic aspects of the play), and others. The nature of art as a phenomenon was studied by S. Bezklubenko, and the technical solutions of visual art in the stage space were considered by H. Lypkivska (theatrical searches of the musical and drama theatre) and T. Sovhyra (the latest techniques in theatre performances). Since the problem of stage productions remains relevant, it is decided to consider it in the aspect of the world music theatre.

New visual solutions in the form of different kinds of projections, animations and the latest light equipment have considerably expanded the palette of techniques of scenic solutions of contemporary musical performances.

Polish art historian M. Gorecki argues: “video art, as well as performance, involves leaving the cinema and theatre convention, forcing the visual artists of different styles to look for new aesthetics and strategies that can simplify art that is anarchic, free from rules and hierarchy” (2017, p. 152).

According to H. Lypkivska (2018, p. 106), the high use of various kinds of video projections on stage performance started in the 60s of the 20th century, with the advent of Western European and American culture in such a direction of art as performance.

However, D. Honcharenko notes: “The history of syncretic performance art using the latest media and video projection dates back about a century ago to Loie Fuller's experiments with video projections on her



transparent clothing, as well as the first integration of the video into a performance during the Berlin revue in 1911 ... In the 1920s video projection was already used in many cabaret shows, and artists continued to experiment with the illusory effects of interaction ... In the 1950s, the trend of attracting new technologies to the theatre, in particular, in 1958 Joseph Svoboda and Alfred Radok established a multimedia theatre *Laterna Magika* in Czechoslovakia” (Honcharenko, 2014, pp. 58-59).

A performance, and later a happening, as a kind of conceptual art and a certain kind of continuation of the traditions of the ancient folk theatre, actively used screens and projections, which sometimes led to the “domination of visual over verbal things in stage art” (Honcharenko, 2014, p. 60).

In the theatre of the 21<sup>st</sup> century, the same tendency is observed: stage experiments in world theatres sometimes reach absurd visual evocations; performances become more courageous in the context of the interpretation of the original drama about the epic characters of the heroes and the unusual action place that differ significantly from the original.

According to T. Sovhyra, “modern technologies allow the movement of video surfaces in the entire stage space and even in the auditorium in different planes by means of rotary and expanded mechanisms, as well as dynamic winches, connected in one plane and split into small particles” (Sovhyra, 2018, p. 68).

However, despite predominantly talented performers and their ideal vocal data, experimental rendition in world theatres, which are considered innovative, are not always taken well by the spectators and the critics.

### **The purpose of the article**

The purpose of the research is to investigate the latest performance trends in the creation of the operatic works at the world musical theatres. The context of the scientific challenge is outlined in the range of tasks such as to study the role of staging techniques and elements, light and technical solutions; to analyse the factors of perception of the newest interpretations by a spectator in the context of musical, dramatic and scenic decisions on the example of staging of world opera houses in 2012–2019.

### **Presentation of the main material**

Turning to the world context of operatic directing at the present days, we want to consider the premieres of recent years in the leading European theatres, which dictate world-directing tendencies. In particular, in the performance of “*Bohemia*” by G. Puccini (2017) on the Opera Bastille’s stage in Paris, producers (director Claus Guth, conductor Gustavo Dudamel) decided to resort to a courageous scenic decision – to move the action of the play into open space. The main characters were singing in space suits on a spacecraft.

As the famous in Europe music critic Shirley Apthorp (2018) states that such a scenic decision was rather controversial and unconvincingly taken by the audience who was coughing loudly at the performance and took the director and his team with a flurry of dissenting exclamations. The author of the publication explains this reaction by the fact that the composer of the opera G. Puccini had very clearly defined all the directions for the decision of the scenes, so the operas of this artist are rarely subjected to a better abstract interpretation. That is why, “despite the spacecraft and the alien planet, despite the idea of storytelling through hallucinations of the main characters, Guth’s stage direction of the play is powerlessly returning to the old paths, for what else can be done? Two things should be noted in the work of Guth and his team. First, it looks great – from broad planetary prospects to brilliant black Parisian figures ... Second, Guth knows how to locate people on stage, lead singers, and create their vision” (Apthorp, 2018).

The courageous decision of the producers caused contradictory emotional reactions of the audience. Thinking over the idea of the creators, it can be argued that the main idea “was to imagine characters in a hopeless space mission in the distant future – a sterile world devoid of love, in which their own approach to death provokes a return to the ghost in the past” (Apthorp, 2018).

Thus, the whole effect is transposed into hallucinations, memories of the past, which, according to the memoirs of another famous critic Stephen J. Mudge, sometimes looked organically on the stage, as, for example, in the scene at the cafe “*Momus*” (in the stage play – memories about the cafe “*Momus*”), with set tables and juggling waiters. Muzetta appeared in open space in the space capsule and sang the waltz.

Other ideas, according to the reviewer, were less convincing. Like, for example, the last duet of Rodolfo and Marcello, was performed using microphones, making a scene similar to the “feverish” cabaret, where student’s heads showed themselves under the curtains (Apthorp, 2018).

In quite provocative evocation, only the work of the conductor Dudamel was noted with absolute success. He read the music in the classical interpretation for Puccini, as well as the brilliant vocal work of the performers.

In 2012 there was a German performance of another hieratic opera work “Magic Flute” by W.A. Mozart, in the Komische Opera Berlin the producers reduced to an absurdity the popular idea of the screen and projection (Swed, 2018). The well-known modern producer and director of the Komische Opera Berlin Barrie Kosky has transformed the Mozart’s opera into a lively, spectacular online cartoon. According to the American music critic Mark Swed “the stage has become a cinema. The huge screen on which the animation was projected had a variety of carved doors and platforms to which the characters came and went up. Unlike the projected opera, the idea of Kosky is to display animation as a live theatre. With careful set motion, this idea worked perfectly” (Swed).

In the mentioned performance, the director turned some characters into pantomime heroes of the film, which is sufficiently organically combined with the general context. The drama composition has been changed – recitatives replaced the silent movie with subtitles, accompanied with the piano “Fantasies” by W. A. Mozart.

One of the key creators of the production was the painter- animator Paul Barritt, who simulated the complete visual picture of the action, and through it – the atmosphere, mood and spectacular effects.

Another great European premiere with a world resonance was the production of A. Berg’s “Wozzeck” in the Oslo Opera House (Oslo, 2017). Christof Loy, one of the most famous directors of our time, focused on staging in the inside life of the characters and gave them clear characteristics.

As for the visual decision, the director moved the scene to the jail cages with sliding walls. Huge grids and sort of dwarf characters contrast sharply, emphasizing the futility of the struggle, forcing the heroes to exist in the trap of dark grey walls. There is no literal prison on the stage, but there is a certain claustrophobic sense of the closed space. Unexpectedly the wall falls, but only to show a place near the pond, where Wozzeck catches up with Marie, strikes her and unexpectedly sinks. Therefore, the only way to escape the limitations is to die (Tolalli, 2018).

As critic Askel Tolalli points out, Christof Loy went deep into psychiatry: ‘Grids and cages play the role of isolation from the outside world. When there is absurd cruelty and frank sadism of other heroes: a weird doctor, ethically dubious medical experiments over characters and the rude cruelty of the Captain – this stage play is, in essence, a study of the mind of Wozzeck’ (Tolalli, 2018).

The main character is dressed in jeans and a faded orange T-shirt, which makes him look completely usual and normal. The appearance, close to the spectators in the auditorium, makes despair of his mental illness even more pronounced.

Under the guidance of conductor Lothar Koenigs, an orchestra plays as one coherent mechanism. According to Askel Tolalli, they bring “awful beauty and disgusting lyric” (Tolalli, 2018) to the music of A. Berg.

Quite opposite to the genre and atmosphere was the presentation of W. A. Mozart’s opera “Cosi Fan Tutte” (All women do it), it was staged at the Royal Opera House in London (2016, director Jan Philipp Gloger, conductor Simeon Bychkov).

One of the most important aspects of this opera is the harmony of the ensemble, which was completely achieved in the mentioned performance. However, according to a well-known critic David Karlin, despite the youth and the charm of the performers and their perfect vocal data, it wasn’t enough to rescue an evening made tedious by leisurely tempi and a staging by Jan Philipp Gloger that seemed far “too clever” for its own good (Karlin, 2018). The reviewer saw two main problems. The first is that the action is constantly fighting against the libretto rather than working with it. To pull this off needs very skilful acting direction – it has to be communicated visibly to the audience that the singers know perfectly well that what they are singing does not match what they are doing; otherwise, it is just confusing for audience. “The second is that Sabina Puértolas played Despina as a genuinely nasty piece of work rather than an airy good time girl. Johannes Martin Kränzle delivered Don Alfonso’s self-congratulations as targeted point-scoring rather than harmless fun. With all this added to the plethora of serious points and Bychkov’s extremely slow tempi, it felt like a very long evening” (Karlin, 2018).

An unsuccessful interpretation of musical dramaturgy was confirmed by a famous music critic Mark Valencia: “the maestro’s laboured tempos in most of the arias are so extreme that he adds 15 minutes to the opera’s standard running time” (2017). The critic noted the brilliant work of the performers, the extravagant attractive costumes by designer Ben Bauer, the refined lighting of Bernd Purkrabek, however, and almost

complete isolation from the psychological interaction of characters, which is tragic to the opera. The blame for this the author laid on the director, suggesting the conductor to share it.

Consequently, we can conclude that the interpretative vision of the actors of the play for the original genre is incompatible with the work of W.A. Mozart, which suggests comedy, lightness, and in some ways naivety, which made the opera's plot interesting and sharpens storylines in one integral line.

A completely different reading of W.A. Mozart's comic opera "Cosi Fan Tutte" was created at the famous American Metropolitan Opera (director Phelim McDermott, conductor David Robertson, costumes by Laura Hopkins, 2017).

The events of the play were transferred to the 1950s to the Coney Island District of New York. According to critic David Salazar (2018), the production puts the spotlight on Don Alfonso. He is the protagonist on a mission and every other character is either his ally or an antagonist to his ultimate motivation – to express that the world of love is a sham. Nothing is stable. Nothing is truly real. According to the critic, the space of the scene is perfectly designed, the motel (the main place of action) is mobile and the viewer can see the rooms of the main heroes from different angles, adding the dynamics of action and intimacy to the love scenes. Having Fiordiligi and Dorabella stay in a motel completely underlines the point that they have no "true home," and further supports Alfonso's philosophical perspective on them. In the interpretation of the producers of "Cosi Fan Tutte" is a caution fairy tale in which love is a true fable. It was noted that the work of conductor David Robertson "was some of the finest Mozart conducting we have heard in some time" (Salazar, 2018).

In La Scala, Italy's opera house in the production of G. Puccini's "Girl from the West" (2016), directed by Robert Carsen, reminded spectators how the opera came from what it originally dealt with: myth (Mellace, 2018).

According to the plan of the directors (conductor Riccardo Chelli, set design – Robert Carsen and Louis Carvalho, video – Jan Williams Galloway), "cinema and its memory encompass the entire show: the miners are watching a western movie when the curtain raises in the breathtaking, abrupt (both visually and musically) start of the opera" (Mellace, 2018).

According to critic Raffaele Mellace, the performers were in the cinema, where they are both spectators and actors (2018); the musical level of performance was perfect, the orchestra followed the maestro perfectly, which covered the innovative aspects of music by G. Puccini. Robert Carsen's production highlighted the progressive nature of the composer's opera, which could not ignore the actual trends in performing arts, as well as the Western as a popular genre.

All performers of secondary roles were great actors, including members of the choir, who performed many acting tasks in the first and third steps. Judging by the turbulent ovations, the audience positively perceived the staging, and especially the work of Maestro Chelli (2018).

One of the brightest premieres of the 2017–2018 season at the Vienna State Opera was the production of "Samson et Dalila" by C. Saint-Saens (director Alexandra Liedtke, set designer – Raimund Orfeo Voigt, conductor Marco Armiliato).

The interpretation was taken as ambiguously, the audience was dissatisfied with the production group, namely the director and the set designer. As for the stars of the performers and the conductor – they were welcomed positively.

According to the critics, the director allowed himself a great deal of freedom in reading the libretto, but still had some interesting ideas. The scenes in which the artists removed the biblical accents and exaltation were confused. For example, the love scene of the protagonists took place in the bathroom, which translated it to the domestic level, thus diverting from the original source. With the removal of the basis of the work of secrecy and faith, the very idea of the work went "down to earth". However, the musical component of the performance was much less controversial (Sutherland, 2018).

The scientific novelty of the research is that for the first time in the world the latest opera performances of 2012–2019 were considered in the context of the latest modern technical, set design and directing techniques used during the implementation of the opera of the classical repertoire, as well as the question of its employment and influence on the audience.

### Conclusions

After reviewing the modern operatic productions of recent years, we conclude that it is important to make a compromise between a bold, sometimes controversial interpretation of the opera classics and the search for new subtext of drama.

In modern interpretations of plays, the role of video means, since their use the further, the more captivates the theatrical stages, is important. However, one should agree with the point of the theatre theorist H. Lypkivska: in the modern theatre “the forms and methods of using multimedia technologies, as well as the technical solutions of the theatre as a whole, are in constant development ... Only in the future, when the theatre would “have a disease” of the video art as it have “had a disease” of all innovations during 2500-year history, it will be possible to make exhaustive and final conclusions about our subject” (2018, p. 113).

Consequently, despite the predominantly perfect performance of plays from the musical point of view, not all premieres of recent years in the world’s leading opera houses, courageous in interpretation, were welcomed by the public. This confirms the need for the full harmony of all components of such a complex synthetic genre as the opera. The director, as the key figure in creating a production, should combine all the components of the performance – actors, artistic decisions, plastic elements of play, makeup, costumes, musical interpretation (together with the conductor), which in the end have to merge into one organic work of art.

The question of set design concepts and point of introducing the latest directing techniques is still relevant and requires further research.

### References

- Apthorp, S.A. (2017). *A storm of boos for La Boheme at the Paris Opera*. Available at: <<https://www.ft.com/content/96f740fc-d8e0-11e7-9504-59efdb70e12f>> [Accessed: 21 April 2018].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. (2008). *Yevropeiskyi opernyi teatr novoho tysiacholittia: Shliakhy onovlennia* [European opera houses: the ways of renovation], *Chasopys Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, issue 1(1), pp. 118–125.
- Frenkel, M.A. (1980). *Sovremennaya stsenografiya* [Contemporary set design]. Kyiv: Mystetstvo.
- Gorecki, M. (2017). *Live Factory. Warhol by Lupa*. Kraków: MOCAK
- Hall, G. (2016). *CoFsi fan Tutte review – impressive ensemble cast focus on the wider questions*. Available at: <<https://www.theguardian.com/music/2016/sep/23/cosi-fan-tutte-review-royal-opera-house-mozart-london-jan-philipp-gloger-semyon-bychkov>> [Accessed: 16 August 2017].
- Honcharenko, D. (2014). *Praktyky vykorystannia video u performans-arti* [Practices of using video in performance art]. *Suchasne mystetstvo*, issue 10, pp. 58–61.
- Karlin, D. (2016). *Well sung but charmless*. Available at: <<https://bachtrack.com/review-cosi-fan-tutte-bychkov-gloger-royal-opera-september-2016>> [Accessed: 11 January 2018].
- Kurbas, L. (2001). *Filosofia teatru* [Philosophy of theatre]. Kyiv: Osnovy.
- Lypkivska, H. (2018). *Multymediini zasoby na suchasni teatralni steni. Sovremennaia stsenohrafiya*. [Multimedia on the modern theatre scene]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, issue 1, pp. 103–126. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144964>.
- Mellace, R. (2016). *La fanciulla del West at La Scala*. Available at: <<https://www.opera-online.com/en/columns/rmellace/la-fanciulla-del-west-at-la-scala>> [Accessed: 10 November 2018].
- Mudge, S.J. (2018). *La Boheme*. Available at: <[https://www.operanews.com/Opera\\_News\\_Magazine/2018/3/Reviews/PARIS\\_La\\_Boh%C3%A8me.html](https://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2018/3/Reviews/PARIS_La_Boh%C3%A8me.html)> [Accessed: 17 February 2018].
- Salazar, D. (2017). *Review: Così fan tutte*. Available at: <<http://operawire.com/metropolitan-opera-2017-18-review-cosi-fan-tutte-kelli-ohara-christopher-maltman-lead-wonderful-cast-in-fantastical-production>> [Accessed: 21 May 2018].
- Sovhyra, T. (2018). *Vykorystannia tekhnichnykh mozhlyvostei vizualnoho mystetstva v stsenichnomu prostori* [Using technical opportunities of visual arts in stage space]. *Bulletin of KNUKiM: Series in Arts*, issue 38, pp. 60–70. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141743>.
- Sutherland, J. (2017). *Vienna State Opera 2017-18 Review – Samson et Dalila: Despite Solid Turns From Roberto Alagna and Elina Garanca, Modern Makeover of Classic Bible Story Goes Up In Flames (Literally)*. Available at: <<http://operawire.com/vienna-state-opera-2017-18-review-samson-et-dalila-despite-solid-turns-from-roberto-alagan-elina-garanca-modern-makeover-of-classic-bible-story-goes-up-in-flames-literally>> [Accessed: 17 February 2018].
- Swed, M. *Review: Brilliant transformation of ‘The Magic Flute’*. Available at: <<http://articles.latimes.com/2013/nov/25/entertainment/la-et-cm-la-opera-flute-review-20131125>> [Accessed: 9 May 2018].
- Tollali, A. *Into the abyss: a harrowing Wozzeck in Oslo*. Available at: <[https://bachtrack.com/en\\_GB/review-wozzeck-loy-iversen-grigorian-koenigs-norwegian-national-opera-oslo-november-2017](https://bachtrack.com/en_GB/review-wozzeck-loy-iversen-grigorian-koenigs-norwegian-national-opera-oslo-november-2017)> [Accessed: 3 March 2018].
- Valencia, M. *Review: Così fan tutte*. Available at: <[https://www.whatsonstage.com/london-theatre/reviews/review-cos-fan-tutte-royal-opera-house\\_41853.html](https://www.whatsonstage.com/london-theatre/reviews/review-cos-fan-tutte-royal-opera-house_41853.html)> [Accessed: 21 December 2017].

Wells, K. (2016). *A busted straight: La Scala's La fanciulla del West*. Available at: <<https://bachtrack.com/review-fanciulla-del-west-chailly-carsen-la-scala-milan-may-2016>> [Accessed: 11 January 2018].

### Список використаних джерел

1. Гончаренко Д. Практики використання відео у перформанс-арті. *Сучасне мистецтво*. Київ, 2014. Вип. 10. С. 58–61.
2. Курбас Л. *Філософія театру*. Київ : Основи, 2001. 917 с.
3. Липківська Г. К. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2018. № 1. С.103–126. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144964>.
4. Совгира Т. І. Використання технічних можливостей візуального мистецтва в сценічному просторі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 38. С. 60–70. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141743>.
5. Френкель М. А. *Современная сценография*. Киев : Мистецтво, 1980. 130 с.
6. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення. *Часопис Національної Музичної Академії України ім. П. І. Чайковського*. 2008. №1 (1). С. 118–125.
7. Arthorp S. A. *A storm of boos for La Boheme at the Paris Opera*. URL : <https://www.ft.com/content/96f740fc-d8e0-11e7-9504-59efdb70e12f>. (Accessed: 21 April 2018).
8. Gorecki M. *Live Factory. Warhol by Lyra*. Kraków : МОСАК, 2017. 152 с.
9. Hall G. *Così fan Tutte review – impressive ensemble cast focus on the wider questions*. URL: <https://www.theguardian.com/music/2016/sep/23/cosi-fan-tutte-review-royal-opera-house-mozart-london-jan-philipp-gloger-semyon-bychkov>. (Accessed: 16 August 2017).
10. Karlin D. *Well sung but charmless*. URL : <https://bachtrack.com/review-cosi-fan-tutte-bychkov-gloger-royal-opera-september-2016> (Accessed: 11 January 2018).
11. Mellace R. *La fanciulla del West at La Scala*. URL: <https://www.opera-online.com/en/columns/rmellace/la-fanciulla-del-west-at-la-scala>. (Accessed: 10 November 2018).
12. Mudge S. J. *La Boheme*. URL: [https://www.operanews.com/Opera\\_News\\_Magazine/2018/3/Reviews/PARIS\\_\\_La\\_Boh%C3%A8me.html](https://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2018/3/Reviews/PARIS__La_Boh%C3%A8me.html). (Accessed: 17 February 2018).
13. Salazar D. *Review: Così fan tutte*. URL: <http://operawire.com/metropolitan-opera-2017-18-review-cosi-fan-tutte-kelli-ohara-christopher-maltman-lead-wonderful-cast-in-fantastical-production>. (Accessed: 21 May 2018).
14. Sutherland J. *Vienna State Opera 2017–18 Review – Samson et Dalila: Despite Solid Turns From Roberto Alagna and Elina Garanca, Modern Makeover of Classic Bible Story Goes Up In Flames (Literally)*. URL : <http://operawire.com/vienna-state-opera-2017-18-review-samson-et-dalila-despite-solid-turns-from-roberto-alagan-elina-garanca-modern-makeover-of-classic-bible-story-goes-up-in-flames-literally>. (Accessed: 17 February 2018).
15. Swed M. *Review: Brilliant transformation of 'The Magic Flute'*. URL: <http://articles.latimes.com/2013/nov/25/entertainment/la-et-cm-la-opera-flute-review-20131125>. (Accessed: 9 May 2018).
16. Tollali A. *Into the abyss: a harrowing Wozzeck in Oslo*. URL: [https://bachtrack.com/en\\_GB/review-wozzeck-loy-iversen-grigorian-koenigs-norwegian-national-opera-oslo-november-2017](https://bachtrack.com/en_GB/review-wozzeck-loy-iversen-grigorian-koenigs-norwegian-national-opera-oslo-november-2017). (Accessed: 3 March 2018).
17. Valencia M. *Review: Così fan tutte* (Royal Opera House). URL: [https://www.whatsonstage.com/london-theatre/reviews/review-cos-fan-tutte-royal-opera-house\\_41853.html](https://www.whatsonstage.com/london-theatre/reviews/review-cos-fan-tutte-royal-opera-house_41853.html). (Accessed: 21 December 2017).
18. Wells K. *A busted straight: La Scala's La fanciulla del West*. URL: <https://bachtrack.com/review-fanciulla-del-west-chailly-carsen-la-scala-milan-may-2016>. (Accessed: 11 January 2018).

*The article was received in editors office: 27.03.2019*

## КОНЦЕПЦІЇ СЦЕНІЧНИХ ПОСТАНОВОК У СУЧАСНОМУ СВІТОВОМУ ОПЕРНОМУ ТЕАТРИ

Шиленко Лада Анатоліївна  
Пошукувач, Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна

Мета статті – розглянути новітні постановочні тенденції у втіленні оперних творів провідними театрами світу, зокрема в таких аспектах, як роль постановочних прийомів і технологій, світлових і технічних можливостей,

чинники сприйняття новітніх інтерпретацій глядачем у контексті музичного, драматургічного та сценографічного рішень на прикладі постановок світових оперних театрів 2012–2019 рр. Методологія дослідження полягає в комплексному застосуванні компаративного, аналітичного, джерелознавчого та логічного методів для з'ясування ролі новітніх тенденцій у сучасному оперному театрі, їхнього впливу на оригінальний задум композитора та органічність використання. Наукова новизна. Охарактеризовано впровадження новітніх прийомів і технологій у класичні музично-театральні постановки провідних театрів світу. Уперше світові новітні оперні постановки 2012–2019 рр. розглянуто в розрізі найновіших сучасних технічних, сценографічних та режисерських прийомів, що застосовуються під час реалізації опер класичного репертуару, а також порушено питання доцільності їхнього використання та впливу на публіку. Висновки. Винахідливі ходи та рішення режисерів-постановників та сценографів у європейському театрі подекуди надають виставам зовсім інших підтекстів і розкривають нові палітри драматургії. Сучасні технології, такі як будь-якого роду візуальні проєкції, анімації, плунжерні системи театральних сцен та різноманітні платформи, піднімають оперне мистецтво на новий рівень. Проте новітні постановочні тенденції, котрі не завжди доцільні з погляду візуального, драматургічного та музичного прочитання, можуть призвести до провалу вистави, що не виправдовує занадто сміливої інтерпретації твору.

*Ключові слова:* концепція, сценографічне рішення, режисерський прийом, сучасний оперний театр.

**КОНЦЕПЦИИ  
СЦЕНИЧЕСКИХ ПОСТАНОВОК  
В СОВРЕМЕННОМ МИРОВОМ  
ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ**

Шиленко Лада Анатольевна

*Соискатель, Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина*

Цель статьи – рассмотреть новейшие постановочные тенденции в воплощении оперных произведений ведущими оперными театрами мира, в частности в таких аспектах, как роль постановочных приемов и технологий, световых и технических возможностей, факторы восприятия новейших интерпретаций зрителем в контексті музыкального, драматургического и сценографического решений на примере постановок мировых оперных театров 2012–2019 гг. Методология исследования заключается в комплексном применении компаративного, аналитического, источниковедческого и логического методов для выяснения роли новейших тенденций в современном оперном театре, их влияния на оригинальный замысел композитора и органичность использования. Научная новизна. Охарактеризовано внедрение новейших приемов и технологий в классические музыкально-театральные постановки ведущих театров мира. Впервые мировые новейшие оперные постановки 2012–2019 гг. рассмотрены в разрезе новейших современных технических, сценографических и режиссерских приемов, что используются во время реализации опер классического репертуара, а также поднят вопрос целесообразности их использования и влияния на публику. Выводы. Изобретательные ходы и решения режиссеров-постановщиков и сценографов в европейском театре иногда придают спектаклю совсем другие подтексты и раскрывают новые палитры драматургии. Современные технологии, такие как любого рода визуальные проєкции, анимации, плунжерные системы театральных сцен и разнообразные платформы, поднимают оперное искусство на новый уровень. Однако новейшие постановочные тенденции, не всегда удачные с точки зрения визуального, драматургического или музыкального прочтения, могут привести к провалу спектакля, не оправдывая слишком смелой интерпретации произведения.

*Ключевые слова:* концепция, сценографическое решение, режиссерский прием, современный оперный театр.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172693

УДК 793.33:7.045

**СИМВОЛИ ТА ЗНАКИ  
В КОНТЕКСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО  
ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ**

Вакуленко Олеся Михайлівна

*Доцент,**ORCID: 0000-0002-7906-4626,**e-mail: vakusia@gmail.com,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті – виявити специфіку хореографічних знаків та символів у контексті створення художнього образу в сценічному бальному танці та розглянути особливості їх сприйняття відповідно до трансформаційних перетворень. Методологія дослідження. У межах обраної наукової стратегії, а саме принципу системного аналізу, застосовано методологічний, культурологічний, структурно-семіотичний, формально-феноменологічний та соціологічний підходи, кожен з яких посприяв осмисленню аспектів сценічного бального танцю для побудови цілісної теоретичної моделі. Наукова новизна. Визначено взаємозв'язок та взаємовплив публічних проявів тілесних рухів і артикуляції соціальних категорій ідентичності та гендерних тіл; проаналізовано специфіку трансформації і сприйняття хореографічних знаків та символів у сценічному бальному танці; досліджено матеріальні, феноменологічні, суб'єктивні й інтерактивні аспекти сценічного бального танцю як естетичного, соціального й театрального виступу; розглянуто синтез емоційного, експресивного, чуттєвого та пропріорцепторного складників танцю в контексті сценічного хореографічного виступу. Висновки. Образи сценічного бального танцю синтезують у різноманітних пропорціях естетичні цінності та інформативні повідомлення, мають реальний референт або ментальне уявлення, а хореографічний знак є інтерпретатором іншого знаку, семіотичного процесу, теоретично необмеженого. Засобами відбору, спрощення й інтерпретації хореографічний знак розкриває свою мету. Цей процес відноситься до абстракції, що пов'язана з демотивацією – мотивовані знаки перетворюються на знаки символічні. Отже, хореографічний знак передбачає його семантизацію в конкретному контексті хореографічної композиції кожної постановки сценічного бального танцю як особливої конфігурації системи час–простір–енергія.

*Ключові слова:* сценічний бальний танець; хореографічні знаки; хореографічні символи; художній образ; семантика.

**Вступ**

Сценічний бальний танець в умовах інтеграційних та міжкультурних процесів соціомистецького простору XXI ст. є найвидовищнішим напрямом розвитку бальної хореографії. Протягом багатьох століть, у процесі театралізації, лексика бального танцю видозмінювалася, розширювалася й систематизувалася, згідно з вимогами умовності та цілісності сценічного простору. Проте, незважаючи на суттєві зміни в структурі лексики бального танцю, втрату деяких конкретно-типових якостей та становлення багатоаспектних умовних значень, сценічний бальний танець позиціонується як цілісна система, що функціонує відповідно до загальних формотворчих законів хореографічного мистецтва (варіативність еволюції техніки виконання, оригінальні композиційні структури, ритмічна організація рухів, специфіка лексичного вираження та ін.).

Багатоаспектне дослідження особливостей сценічного бального танцю, у тому числі і як соціального й творчого явища, позиціонується сучасною світовою науковою спільнотою як актуальне та важливе. Нагальним питанням на сучасному етапі залишається теоретизація складних відносин, що пов'язують публічні прояви тілесних рухів та артикуляцію соціальних категорій ідентичності й гендерних тіл, а також їх передавання, трансформацію, сприйняття, прийняття та ін. Дане дослідження сублімує матеріальні, феноменологічні, суб'єктивні та інтерактивні аспекти сценічного бального танцю як естетичного, соціального й театрального виступу з метою осмислення емоційного, експресивного, чуттєвого та пропріорцепторного складників як єдиного трансцендентного «Я».

Розвиток сценічної бальної хореографії на початку XXI ст. значно активізував дослідницьку діяльність багатьох культурологів і мистецтвознавців стосовно особливостей бального танцю в умовах сценічного простору. Наприклад, О. Касьянов («Види колективів бального танцю, їх диференціація за напрямками діяльності», 2006) розглядає специфіку діяльності творчих колективів; О. Єлізаров («Особливості глядацького сприйняття творів сучасного мистецтва сценічної хореографії», 2012) досліджує проблематику впливу сценічної хореографії на глядача в умовах затвердження медійної реальності; С. Костецький («Сучасні підходи до визначення поняття «сценічний бальний танець», 2017) уточнює та доповнює поняття «сценічний бальний танець»; О. Ілларіонова («Театр танцю як феномен хореографічного мистецтва (на прикладі Севастопольського Академічного театру танцю імені Вадима Єлізарова)», 2018) розкриває особливості театру танцю як найвищої форми хореографії. Рівень наукового розроблення й осмислення проблематики сценічного бального танцю на сучасному етапі засвідчує наявність необхідних передумов для формування цілісної теорії специфіки сценічної бальної хореографії на основі комплексної моделі дослідження.

Проте, незважаючи на активну дослідницьку діяльність, наукове вивчення специфіки хореографічних символів та знаків у контексті створення художнього образу в сценічному бальному танці поки не отримало спеціального комплексного висвітлення у межах теорії танцю. На нашу думку, це вимагає вивчення різноманітних за проблематикою джерел, інтерпретація яких посприє формуванню теоретико-методологічної стратегії дослідження сценічного бального танцю.

### **Мета статті**

Мета статті – виявити специфіку хореографічних знаків та символів у контексті створення художнього образу в сценічному бальному танці та розглянути особливості їх сприйняття відповідно до трансформаційних перетворень.

### **Виклад матеріалу дослідження**

Виразення почуттів, емоційного стану та передавання специфічної інформації засобами пластичних рухів тіла завжди осмислювалися як головні переваги танцю. Танцювальний рух має складно-опосередкований, асоціативний характер відображення життя й водночас високий ступінь умовності та узагальненості з домінуванням емоційної виразності.

Беззаперечним на сучасному етапі залишається факт, що сценічний бальний танець має магічну й екзистенціальну силу, що виходить за межі раціонального знання, зумовленого наукою. Проте водночас його можна позиціонувати як відмінний освітній ресурс, завдяки трьом універсальним вимірам у яких він існує – часу, простору та енергії (Weil and Pomrakow, 2004, p. 267).

Школа бального танцю, як система професійної підготовки танцюристів, передбачає оволодіння широким діапазоном хореографічної лексики бального танцю, можливістю вільного й гармонійного руху, формування естетично складеного тіла (інструменту танцюриста) та сприяння розширенню виразності пластичних рухів.

Сценічний бальний танець, танець в образі – це перш за все виразний танець; відповідно, художню виразність рухів можемо позиціонувати однією з головних якостей, якими має володіти танцюрист. Окрім демонстрації фізичних та технічних можливостей, відповідно до специфіки бального танцю, професійний виконавець – це танцюючий актор, який заворожує глядача одухотвореністю пластики та змушує співпереживати створеному й утіленому засобами лексики бального танцю художньому образу.

На сучасному етапі техніка сценічного бального танцю тяжіє до ускладнення, орієнтації на ефектність танцювальних засобів, екстравагантність позувань, посилення виразної пластики, граційності, кантіленності рухів, чистоти виконання рухів, фокусування на ритмо-пластичних головних та допоміжних рухах.

На думку дослідників, бальний танець доцільно осмислювати як один із шляхів до символічного уявлення, своєрідний коефіцієнт рівняння психосоціального балансу (Durand, 2000, p. 15).

У процесі осмислення сценічного бального танцю трьома головними категоріями є метафора, алюзія та алегорія. Здебільшого це відбувається тоді, коли поза або рух танцюристів нагадують глядачу про щось значиме. Психологічні дослідження засвідчують, що когнітивна затримка збільшується, коли сприйняття має сенс (Moates, 1980, p. 105), відповідно значення допомагають глядачеві вловити певний момент. Це відбувається, коли алюзійні, метафоричні або алегоричні рухи асоціюються в пам'яті глядача з чимось іншим.



Емоційні аспекти сценічного бального танцю з'являються в результаті особистого й суб'єктивного осмислення та налаштування глядача під час переживання моменту фізичної присутності. Частина краси й сили сценічного бального танцю як форми мистецтва полягає в його здатності поєднати розбіжності між думкою та почуттям, справжнім та уявним, реальністю та мистецтвом у складний континуум.

Передавання емоційних відчуттів засобами руху є невід'ємною частиною сценічної бальної хореографії. Будь-яка ідея може бути передана рухом, про що свідчить мова жестів, їхній обмежений набір. Зазначимо, що важливість міметичного жесту в танці була визначена ще за часів Аристотеля (Sparshott, 1988, p. 146): вони варіюються від рудиментарних жестів у балеті до *хаста мудра* (санскрит. *хаста* – кисть руки; *мудра* – символ, жест, знак; звідси мова жестів. – Авт.) індійського танцю і є складником танцювальних традицій.

Танець нерідко асоціюється із предрефлексивним досвідом, буттям у світі. Він становить собою сукупність сигналу та симптому, але набуває символічних рис, що витікають з місцеположення в соціокультурних кодах.

На думку Н. Поуп Бланарі (Pora Blanariu, 2013, p. 3), процес естетичного використання звичних жестів може бути виражений термінами фанероскопічних категорій, які теоретизував Ч. Пірс: первинна емоційність (первинність), пов'язана з категорією несвідомого відчуття і може бути екстеріоризована засобами спонтанних, (квазі) мимовільних жестів (вторинність або фактична дія). Мимовільні жести належать до показника та ознаки, які не мають навмисної дії, але вказують на неї; кінетичні прояви набувають символічного характеру (третинність) як свого роду опосередковане мислення, совість, закон і містять в собі різноманітні коди (Peirce, 1991, pp. 244–245).

Структури танцювальної символіки, хоча і є традиційними, зберігають потенціал та мотивований характер зображення. Відповідно, «прозорість» хореографічних символів є результатом цієї гібридної природи (Bouvet, 1997, p.91).

Традиція балету зберегла й культивувала низку основних форм рухів (арабески), які, на думку Р. Лабана, можна вважати «символічними» діями (Laban, 1994, p. 123). Семантизовані в естетичних кодах, фундаментальні положення руху, на рівні мінімальних візуальних фігур, присутні й у бальному танці. Хореографічний символ не означає нічого певного, проте сприяє виникненню величезної кількості різноманітних образів.

Зазначимо, що «прозорість» хореографічного символу зумовлена його специфічною енергією, яка є особливою формою мотивації. Наприклад, в індійському класичному танці є понад 400 мудр (*жестових знаків*), що розкривають дію, почуття та відносини. Оскільки вони належать стародавній культурній спадщині, їхнє значення залишається доступним для сучасної індійської спільноти. У цьому випадку танець, на основі коду, означає набір символів, зв'язок, установлений завдяки семіотичній домовленості соціуму, між деяким змістом та його відповідним вираженням.

Сценічний бальний танець є індикатором соціальних кодів, що регулюють гендерні і класові форми поведінки, а також симптоматичним вираженням внутрішньої особистості людини.

Хореографічне вираження не є однорідним – це набір кодів, заснованих та умовностях, що варіюються від одного графічного вираження в інше. Різні хореографічні коди по-різному розкривають кінетичний потенціал тіла і здатність передавати виражальний образ світу й людини. Як особлива мова, бальний танець породжує семантичний всесвіт, глибоко вкорінений у суб'єктивний досвід, а кордони мови – це особистісні й загальні кордони всесвіту.

Хореографічний образ поєднує в різноманітних пропорціях естетичну цінність з інформативною. С. Фрейлег зазначає (Frleigh, 2014, p. 13): хоча більша частина рухів досягає певної мети (поставити або виконати завдання), цінності сценічного, театрального танцю не є утилітарними або практичними. Дослідник акцентує на тому, що вони є афективними або естетичними: «з точки зору людського руху, естетичні наміри передбачають внутрішні цінності, що властиві діям, незважаючи на те, цінять їх за красу або за якусь іншу афективну якість». Відповідно, можемо зазначити, що естетичне повідомлення сценічного бального танцю є абсолютно конотативним. Танець повідомляє про природний (об'єктивний) світ або про віртуальний (суб'єктивний), про реальні ситуації або про психо-ментальні. Хореограф має тенденцію трансформувати емпіричну природу явищ та надавати їм незвичну конфігурацію – художні образи сприймаються і відтворюються не безпосередньо, а суб'єктивно. Можемо акцентувати на тому, що «поетична» функція сценічного бального танцю має пріоритет над функцією означення, сприяючи його естетичному обґрунтуванню, – невизначеність залишається невід'ємною властивістю поетичного послання. Отже, хореографічне зображення є водночас неоднозначним та вагомим, а семантична цінність, що може актуалізуватися в будь-який момент, частково затьмарювати інші цінності, пов'язані

зі знаками, але не пригнічуючи їх. На думку М. Уолліса, інформативна або референтна цінність хореографічних знаків залежить від відбору, спрощення та інтерпретації (Wallis, 1973, p. 492).

Хореографічний знак має в якості об'єкта реальний референт або ментальне уявлення, тобто є можливим інтерпретатором іншого знаку, теоретично необмеженого семіотичним процесом.

На думку Ч. Пірса (Peirce, 1991, p. 239), роль розумної свідомості має вирішальне значення для зародження значення та інтерпретації. Відповідно, хореограф інтерпретує світ. Його ознаки є інтерпретаторами під час первинного семіозу. Ж. Робінсон стверджує, що образ або внутрішні відчуття, що сприймаються творцем до його матеріалізації, не є ілюстрацією, а набуває сенсу формування живого або уявного досвіду (Robinson, 1981, p. 79). Відповідно, внутрішнє зображення або відчуття є мотиваційним джерелом танцю, засобом якого танцюрист має справу не лише з рухами, але й з мотиваційним джерелом, ідеєю або метафорою як наслідком руху, думкою, яку він викликає.

Бальний танець привертає увагу до унікального розгортання моделей рухів у часо-просторі. Образи рухів також є образами, вони вражають уяву, а завдяки методу відбору, спрощення й інтерпретації хореографічний знак розкриває мету. Цей процес пов'язаний з абстракцією, утіленням будь-якої формальної структури.

У контексті сценічної бальної хореографії наведемо приклад театралізованих хореографічних вистав, де втілення особливого ставлення актора до його персонажа є абстрагуванням, необхідним для процесу осмислення. Зводячи досвід до його сутності, ці способи абстрагування коріняться в уявленнях та поглядах хореографа.

Танець – особливе вираження й характеристика людської поведінки. Танцювальні коди намагаються виправити спонтанність, природність рухів і почуттів у межах передбачуваної системи вираження, що повторюється. У такому коді або мові тіла емоції знаходять форму вираження – сценічний бальний танець містить у собі особливу форму «стилізації» або абстракції чи кодифікації. Первинна емоційність, що належить до несвідомого відчуття, може бути екстеріоризована засобами спонтанних жестів, які, хоча й не виражають навмисних дій, мають значення.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній висвітлено взаємозв'язок та взаємовплив публічних проявів тілесних рухів і артикуляції соціальних категорій ідентичності та гендерних тіл; проаналізовано специфіку трансформації і сприйняття хореографічних знаків та символів у сценічному бальному танці; досліджено матеріальні, феноменологічні, суб'єктивні й інтерактивні аспекти сценічного бального танцю як естетичного, соціального й театрального виступу; розглянуто синтез емоційного, експресивного, чуттєвого та пропріоріцепторного складників танцю в контексті сценічного хореографічного виступу.

### Висновки

Сценічний бальний танець має вимір симптомів суб'єктивного досвіду, внутрішній образ або відчуття, що є його джерелом та мотивацією. Танцювальний рух також є точкою перетину різноманітних кодів (наприклад, соціального, естетичного, презентаційного, театрального та хореографічного), у такий спосіб набуваючи символічний характер як частково об'єктивована й умовна структура вираження. Метадискурсивна функція глядача сценічного бального танцю, тобто конструювання ним змісту, передбачає, що значення виконання встановлюється в соціальному контексті і не дається природно. Балетмейстер-постановник інтерпретує світ, а глядач – хореографічний дискурс. Образи сценічного бального танцю синтезують у різноманітних пропорціях естетичні цінності та інформативні повідомлення, мають реальний референт або ментальне уявлення, а хореографічний знак є інтерпретатором іншого знаку, семіотичного процесу, теоретично необмеженого. Засобами відбору, спрощення й інтерпретації хореографічний знак розкриває свою мету. Цей процес відноситься до абстракції, що пов'язана з демотивацією: мотивовані знаки перетворюються на знаки символічні. Отже, хореографічний знак передбачає його семантизацію в конкретному контексті хореографічної композиції кожної постановки сценічного бального танцю як особливої конфігурації системи час–простір–енергія.

### Список використаних джерел

1. Bouvet D. *Le Corps et la métaphore dans les langues gestuelles*. Paris: L'Harmattan, 1997. 137 p.
2. Durand G. *A imaginação simbólica. Tradução: Carlos Aboim de Brito*. Lisboa : Edições 70, 2000. 111 p.
3. Fraleigh S. A. Vulnerable Glimpse: Seeing Dance through Phenomenology. *Dance Research Journal*. 2014.

URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/iii-a-vulnerable-glance-seeing-dance-through-phenomenology/7AF2217F749137F2575AA95F25A94C00>. DOI: 10.2307/1478693.

4. Laban R. *La Maîtrise du mouvement*. Trans. Jacqueline Challet-Haas et Marion Hansen. Paris: Actes Sud, 1994. 280 p.
5. Moates D. R., Schumacher G. M. *An Introduction to Cognitive Psychology*. Belmont: Woodsworth Pub. Co, 1980. 365 p.
6. Peirce Ch. S. *Peirce on signs: writings on semiotic*. Chapel Hill: North Carolina UP, 1991. 290 p.
7. Popa Blanariu N. Towards a Framework of a Semiotics of Dance. *Comparative Literature and Culture*. 2013. No. 15(1). DOI: 10.7771/1481-4374.2183.
8. Robinson J. *Eléments du langage chorégraphique*. Paris: Vigot, 1998. 132 p.
9. Sparshott F. *Off The Ground*. Princeton: Princeton University Press, 1988. 430 p.
10. Wallis M. *On Iconic Signs*. In: *Recherches sur les systems signifiants, Symposium de Varsovie, 1968*. Varsovie, le 27 août. Paris : Mouton, 1973. pp. 481–498.
11. Weil P., Pompakow R. O. *Corpo Fala: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012. 289 p.

### References

- Bouvet, D. (1997). *Le Corps et la métaphore dans les langues gestuelles*. Paris: L'Harmattan.
- Durand, G. (2000). *A imaginação simbólica. Tradução: Carlos Aboim de Brito*. Lisboa: Edições.
- Fraleigh, S.A. (2014). Vulnerable Glance: Seeing Dance through Phenomenology. *Dance Research Journal*. 2014. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/iii-a-vulnerable-glance-seeing-dance-through-phenomenology/7AF2217F749137F2575AA95F25A94C00>. DOI: <https://doi.org/10.2307/1478693>.
- Laban, R. (1994). *La Maîtrise du mouvement*. Trans. Jacqueline Challet-Haas et Marion Hansen. Paris: Actes Sud.
- Moates, D.R. and Schumacher, G.M. (1980). *An Introduction to Cognitive Psychology*. Belmont: Woodsworth Pub. Co.
- Peirce, Ch.S. (1991). *Peirce on signs: writings on semiotic*. Chapel Hill: North Carolina UP.
- Popa Blanariu, N. (2013). Towards a Framework of a Semiotics of Dance. *Comparative Literature and Culture*, no. 15(1). DOI: 10.7771/1481-4374.2183.
- Robinson, J. (1998). *Eléments du langage chorégraphique*. Paris: Vigot.
- Sparshott, F. (1988). *Off The Ground*. Princeton : Princeton University Press.
- Wallis, M. (1973). *On Iconic Signs*. In: *Recherches sur les systems signifiants, Symposium de Varsovie*. Varsovie, le 27 août. Paris: Mouton, pp. 481–498.
- Weil, P. and Pompakow, R. (2012). *O Corpo Fala: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal*. Petrópolis: Editora Vozes.

Стаття надійшла до редакції: 24.04.2019

### СИМВОЛЫ И ЗНАКИ В КОНТЕКСТЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Вакуленко Олеся Михайловна  
Доцент,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель статьи – выявить специфику хореографических знаков и символов в контексте создания художественного образа в сценическом балльном танце и рассмотреть особенности их восприятия в соответствии с трансформационными преобразованиями. Методология исследования. В рамках выбранной научной стратегии, а именно принципа системного анализа, применен методологический, культурологический, структурно-семиотический, формально-феноменологический и социологический подходы, каждый из которых способствовал осмыслению аспектов сценического балльного танца для построения целостной теоретической модели. Научная новизна. Определены взаимосвязь и взаимовлияние публичных проявлений телесных движений и артикуляции социальных категорий идентичности и гендерных тел; проанализирована специфика трансформации и восприятия хореографических знаков и символов в сценическом балльном танце; исследованы материальные,

феноменологические, субъективные и интерактивные аспекты сценического бального танца как эстетического, социального и театрального выступления; рассмотрен синтез эмоциональной, экспрессивной, проприорецепторной составляющих танца в контексте сценического хореографического выступления. Выводы. Образы сценического бального танца синтезируют в различных пропорциях эстетические ценности и информативные сообщения, имеют реальный референт или ментальное представление, а хореографический знак является интерпретатором другого знака, семиотического процесса, теоретически неограниченного. Средствами отбора, упрощения и интерпретации хореографический знак раскрывает свою цель. Этот процесс относится к абстракции, связанной с демотивацией – мотивированные знаки превращаются в знаки символические. Итак, хореографический знак предполагает его семантизацию в конкретном контексте хореографической композиции каждой постановки сценического бального танца как особой конфигурации системы время – пространство – энергия.

*Ключевые слова:* сценический бальный танец; хореографические знаки; хореографические символы; художественный образ; семантика.

<b>SYMBOLS AND SIGNS IN THE CONTEXT OF CHOREOGRAPHIC ART IMAGE</b>	<b>Olesia Vakulenko</b> <i>Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine</i>
--	--

The purpose of the article is to reveal the specifics of choreographic signs and symbols in the context of creating an artistic image in scenic ballroom dance, and consider the features of its reading style in accordance with the transformation of imagery. Methodology of the research. Within the framework of the chosen scientific strategy, namely the principle of system analysis, methodological, cultural, structural-semiotic, formal-phenomenological and sociological approaches were applied, either contributed to understanding the aspects of stage ballroom dance to build a coherent theoretical model. Scientific novelty of the research. Interconnection and interinfluence of body movements in public and the articulation of social categories of identity and gender bodies were determined; the features of transformation and understanding of choreographic signs and symbols in stage ballroom dance were analysed; the material, phenomenological, subjective and interactive aspects of stage ballroom dance as aesthetic, social and theatrical performance were studied; the synthesis of the emotional, expressive, proprioceptor components of dance in the context of stage choreographic performance is considered. Conclusions. The scenic ballroom dance images have designed the aesthetic values and informational messages in different degrees; have real sign and mental idea and a choreographic sign interprets another sign and semiotic process that is not limited theoretically. The choreographic sign implements its purpose by means of selection, simplification and interpretation. This process refers to the abstraction associated with demotivation, where motivated signs are transformed into symbolic signs. Therefore, the choreographic sign assumes its semantization in the specific context of the choreographic composition of each stage ballroom dance performance as a special configuration of the time–space–energy system.

*Keywords:* scenic ballroom dance; choreographic signs; choreographic symbols; artistic image; choreographic symbols; semantics.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172694

UDC 793.31:7.077(477)

**AMATEUR DANCE GROUPS  
REPERTOIRE: PROBLEMS  
AND TENDENCIES**

Iryna Hutnyk

*PhD in Pedagogy, Associate Professor,**ORCID: 0000-0001-6492-370X,**e-mail: i.gutnyk@ua.fm,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia Str., Kyiv, 01133, Ukraine*

In the article, the phenomenon of amateur choreographic art is considered as a significant component of choreographic culture of Ukraine. Amateur dance while preserving centuries-old national heritage, at the same time reflects current tendencies. That is why choreographic art attracts people of all ages, especially children and youth.

The purpose of the article is to analyse dance routine of amateur groups, as well as to identify the main problems and tendencies in the repertoire policy shaping.

The methodology of the research is to apply general scientific methods of theoretical and empirical levels as follows: the analysis and generation of the scientific and theoretical foundations of the study, comparative and logical methods, own analysis of dance routines of amateur groups from different regions of Ukraine via the review of festivals and competitions to characterize, determine the typical problems and main tendencies, as well as factors that determine the repertoire of amateur dance groups. The scientific novelty is to identify positive and negative tendencies in the activities of young ballet masters and find ways to prevent the development of negative tendencies.

Conclusions. It has been proved that in the last decade many dance groups appeared in Ukraine, which achieved significant success in not only the training of high-skilled dancers, but also the creation of an original and interesting repertoire. However, along with these positive phenomena, a negative tendency has also emerged – to speed low-dance dances in order to attract as many children as possible to participate in commercial festivals-competitions. In order to change this tendency, the choreographers should be aware of it, and, at the same time, requirements should be raised to the level and quality of competition routines at dance events, as well as the criteria for its scoring.

*Keywords:* amateur dance group; choreography; ballet master; festival; competition; repertoire; plagiarism.

### Introduction

Amateur choreographic art is an important component of the modern choreographic culture of Ukraine. The phenomenon of this kind of creativity is that dance, on the one hand, preserves centuries-old folk heritage, and on the other – reflects the main trends and the “trend” of the present days. That is why choreographic art attracts people of different ages, especially children and youth, more than any other type of performance. Recently, in the sphere of amateur dance art, there are contradictory tendencies. On the one hand, every year there are more and more dance groups with original and interesting repertoire and a rather high level of dancers’ training in Ukraine. Their ballet masters usually focus on the smallest nuances in creating and performing each dance routine, and at the same time constantly working to improve their own professional skills. On the other hand, more and more choreographers team up with a large number of participants for making a repertoire quickly, ignoring (or not realizing) the fact that the dance routines created by them in a short time are of low quality, have no logic or content. However, parents, who are attracted by the opportunity to see their children on stage often, wearing a new costume, like such groups. The spread of such a negative tendency is due to a number of reasons, including the impact of contemporary socio-cultural circumstances and socio-economic factors. The need to overcome this tendency, which is traced, first, in children’s groups, and determines the relevance of the topic under study.

The issues of professional training of choreographers are given in the works of K. Vasylenko (1983), O. Goldrich (2002), S. Zabredovsky (1997) and A. Kryvokhyzh (2006). In their research, the authors have analysed the basic principles of creating a repertoire of dance groups for different age groups, determine the production work stages of dance routines, etc. T. Luhovenko in the thesis “Children’s amateur groups of folk dance in the context of the development of the choreographic culture of Ukraine from the beginning

of the XXI century” studies the formation and development of children’s amateur choreographic art (Luhovenko, 2012).

Pichurinkin discusses the image, psychological portrait and repertoire of the dance group in detail in his book “Image of the creative group” (Pichurinkin, 2011). Emphasizing the six components of the dance routine, the author pays special attention to the festival movement, analysing its pros and cons.

V. Giglauri’s “Components of choreography and performing work in the art of movements” devotes to the analysis of the dance routine components with regard to audience appeal (Giglauri, 2010). The author tries to explain as much as possible the system of criteria components, which, from his point of view, must be taken into account creating a dance routine.

In modern Ukraine there is a steady increase in the number of amateur groups that provide various types of choreography (modern, ballroom, folk-stage, and classical), which is facilitated by a number of phenomena: the spread of new styles and tendencies of choreographic art, the differentiation of varieties of choreography, popularization of media projects of dance subjects, etc. (Luhovenko, 2012).

### **The purpose of the article**

The purpose of the article is to analyse dance routines of amateur groups, as well as to identify the main problems and tendencies in the repertoire policy shaping.

### **Presentation of the main material**

At the present stage, amateur art (artistic amateurism) is understood as the individual or collective creative activity of nonprofessional creative people or groups that are not their main job, the result of which is the creation or interpretation of works of cultural and artistic value and is not intended getting revenues. It is very important in the amateur sphere to draw participants on the culture, their inclusive development and contribution to the society’s artistic treasury.

At all times a characteristic feature of amateur choreographic art was many children in dance group members. According to statistics, today most of the children who want to try their hands in performing arts are visiting dance hobby groups (Luhovenko, 2012). Moreover, even if the young dancers tend not to go to a professional stage – acquiring choreography basis, they educate their ear to music and get a correct posture, they form aesthetic sense and communication skills.

During the last decade, many groups appeared in Ukraine, which achieved significant success not only in high-class dancer training, but also in the creation of a repertoire, which has the genius idea, plot, compositional structure and interesting language of dance. Choreographers – the leaders of such groups have their own “secrets” of working on the creation of dance routines, but each of them tries to do everything possible to make their dance make the most positive impact on the viewer. Such well-designed routines are interesting and spectacular; they stand out from dozens of other concert program dances and are emotionally perceived by viewers, which is one of the criteria for scoring. In this regard, the opinion of T. Luhovenko is appropriate, which emphasizes that “the subjective criterion for the routine scoring can be the general impression, the strong emotional reaction of a particular viewer to the performance. It is this impression caused by the skilfully performed dance routine, even in the absence of a high technique, can play an important role in determining the artistic level of a work” (Zabradovsky, 1997; Luhovenko, 2012).

The groups demonstrating an interesting repertoire and high performing skills, in the overwhelming majority have modern choreography. Among them, there are a folk amateur group “Yarmarka” (Chernihiv), folk choreographic workshop “Malva” (Brovary), showpiece choreographic ensemble “Kraina Tantsiv” (Kyiv), folk dance ensemble “Ukraina” (Kyiv), showpiece sports ball dance band “Kapriz” (Kremenchuk), folk theatre of modern choreography “Fenix” (Zaporizhia), children’s showpiece choreographic studio “FORSE” (Kyiv), showpiece ensemble of folk dance “Shchaslyve Dytynstvo” (Dnipro) and many others.

However, along with the positive phenomena in the field of amateur choreographic art, a negative tendency has emerged today, which can be traced on the example of children’s groups. Artistic directors of newly created dance groups take a large number of children and try to create not just dance routines in a very short time, but to form a repertoire to take part in various festivals–competitions. In this case, choreographers do not take into account the fact that before taking to the stage, there should be long-term preparation in the dance practice hall, and the routine composition and onstage dress should be careful and well thought out. It seems that ballet masters do not think that the creation of the group’s repertoire in general and each dance routine in particular

requires to meet certain criteria regarding expediency, accessibility, and artistic character (Кривови́зха, 2006); since only under such conditions choreographic art can develop dancing and music ability of children, form aesthetic sense, raise spiritual and moral values, etc.

We can track the massive tendency to “speed” low-grade dances while viewing dance routines at commercial-based festival-competitions. The choragus, interested in attracting as many participants as possible, easily distribute prize-winning places and diplomas for compositions that contain a series of rather rude mistakes. Therefore, it will be appropriate to analyse the typical errors inherent in the creativity of many modern ballet masters.

First, we should say about plagiarism as a mass tendency within amateur groups, that is, “the appropriation of authorship on someone else’s work ... the use of someone else’s work without reference to the author” (Pichurichkin, 2011; Stefan, 2011).

Very often you can see, even within one competition, dance routines that have similar not only ideas and music background, but also the language of dance, costumes, and composition. It is astonishing that choreographers do not even try to show originality and distinguish themselves from among other groups, but copy each other. Of course, every artistic director has a situation when another choreographer’s dance routine inspires and causes the desire to create something similar. In this case, if you do not want your own dance become a plagiarism, you should thoroughly analyse it by answering the following questions:

- If you use a combination of the number seen, is it too long for copying?
- How many combinations, similar to the original, are in your work?
- Can links between movements be considered to be original?
- Do patterns of a dance in your routine differ from the original?
- Try to assess your dance routine objectively: can it be called plagiarism; is it still a new vision, a fresh look at the same topic? (Hunt, 2014).

This is a very common situation when artistic directors of folk dance ensembles use well-known dance routines or those that can already be considered a classical heritage, created many years ago and represented in the repertoire of many professional and amateur groups in Ukraine. Modern choreographers begin to modify partially the chosen dance routines found on the Internet. They change pair dance to female, the number of performers and performance manner, composition, pattern of a dance, etc. Some ballet masters plagiarize deliberately. They declare themselves the authors of the routines without thinking about the fact that the dance is quite famous, and some members of the jury are even personally familiar with the choreographer or they performed this dance, and the language of dance can be recognized even with other background music. Others name the author who really stage the routine, but not in the author’s version, changing (often not for the better) the original.

Unfortunately, nowadays such practice is rather common and is the result of limited, lack of professional theoretical knowledge of the ballet masters in particular, the lack of knowledge of the work requirements on the dance composition with recording, or because elementary reluctance to know, develop, perfect oneself and create something new.

Extremely common among children’s groups are also routines based on cartoons or fairy tales. The ballet masters take the music used in these animated films, create colourful bright costumes that cause delight by originality, and, to the smallest details, reproduce the image of a fairy tale hero. However, developing a plot, the language composition of dance, for some reason, absolutely do not take into account the nature of these characters, typical features of their behaviour, relationships and conflicts that unfold among the chosen heroes in cartoons or fairy tales. In this case, the routine has only an external effect, and if you put the stage costumes off the performers or replace them with others, change the background music, we get characters that also perform the standard set of movements (it is good if children can do these movements), can be called not the kikoriki, but the smurfs.

A tiny percentage of boys is a typical problem for dance groups. To solve it, choreographers disguise occasionally girls in boy’s suits and make them perform male movements, and sometimes-virtuoso technique. This approach is false and unwanted. Eventually, a spectator guesses that there are disguised girls, and the routine keeps away from expectation effect. However, the most important thing is injury risk for the disguised girls, since the choreographers often insert lifts into routines, which must be well thought out, motivated and, it is critical to conform with age and physical capabilities of the performers. So the problem of the absence of boys in the groups can be solved by other means, without disguising. For example, in some groups there are girls only who dance in certain age groups, choreographers form a repertoire, focusing on this circumstance, and thus create dance routines different in form, content, images, and style. A vivid example of this approach can be the folk art studio “Malva” from Brovary and the choreographic ensemble “Kraina Tantsiv” from Kyiv.

Stage costumes of the amateur dance group members require a separate study, as there is colourfulness, indiscretion, inconformity with age, style, and in folk dances with the region at every competition or festival. Without going into a detailed analysis of these errors, we would like to emphasize that the approach to designing dresses should be balanced and well thought out, as the dress is an important precondition for the success of a choreographic routine. The same applies to the dance requisite, which today is an integral part of many children's routines.

Many choreographers of dance groups, trying to interest their pupils, resort to the creation of routines of different directions and choreography styles, forgetting (without regarding to) that each of them provides a certain level of basic training, uses different principles of the musculoskeletal system, sometimes cardinally the opposite, has a peculiar performance style, and so on. Lack of time for the proper working out of such routines, the lack of proper physical training of performers leads to low-level of performers training. As a result, its repertoire consists of a large number of routines (usually of poor quality), in a variety of styles and choreography, which are performed at a very low level.

Getting back to the issue of choreographic competitions, it is worth noting that today there is a massive festival movement in Ukraine. Unfortunately, the main goal of many festivals is to get as much profit as possible, and therefore the quality of the participants' routines, the professional level of jury members and the organization of the festivals are usually low. The common situation is when the organizers encourage group leaders to participate in their event with a certain percentage of the monetary contribution from each participant dance group. Unfortunately, for many choreographers, material remuneration is an important stimulus, and knowing that shortcomings in their work will not be paid attention and the credentials of the winners are guaranteed to them, heads of dance groups repeatedly return to such festivals with their students.

It gives its disastrous results: "a paradoxical situation is created: the number of groups and specialists with higher choreographic education grows year by year, and the quality of ballet master's works, in particular, of Ukrainian folk-stage dance, falls accordingly. Young choreographers have no incentive to improve their choreographer's activities". On the other hand, "the competition festivals are due in no small part to the development and improvement of the level of amateur choreographic art, as in the case of raising the requirements for skilfulness and competence of choreographer works and its performance, the presence of certain criteria for determining the level of dance groups training, choreographers will have a great incentive to improve their choreographer's activities. A discussion of the results of the competition with a serious detailed analysis and observations on the results of the work of choreographers and group leaders by highly-qualified jury members will direct them to further development and extension of their own knowledge, skills and abilities (Hutnyk, 2018, pp. 206–207).

### Conclusions

Thus, in order to change and improve the repertoire of amateur dance groups, it is necessary that during the training of professional disciplines as ballet master art at schools, a teacher should require of students to take a more responsible attitude towards the creation of their routines, inspire the search for their own ideas and their original decisions and stop borrowing, the appropriation of choreographic works, as they say, "from the Internet". Students also have to analyse the construction and performance of the chosen routines in every detail, which would considerably improve the quality of their dance performance at their training and future professional activities.

Compliance with the aforementioned requirements for the training of choreographers at higher and secondary specialized educational institutions and make popular competitions-festivals with a high level of performance of participants and with strict criteria for the competition routines will introduce new original routines in amateur dance groups.

### References

- Giglauri, V. (2010). *Komponenty postanovochnoi i ispolnitelskoi raboty v iskusstve dvizheniya* [Components of staging and performing work in the art of movement]. Moscow: ООО "Vek informatsii".
- Goldrich, O.S. (2002). *Metodika roboti z khoreografichnim kolektivom* [Work methodology with choreographer collective]. Lviv: Kamenyar.



- Hunt, M.E. (2014). Imitation may be the sincerest form of flattery, but where do you draw the line between inspiration and plagiarism, *Dance teacher*. Available at: <www.dance-teacher.com/2014/10/copying-choreography> [Accessed: 12 March, 2019].
- Hutnyk, I.M. (2018). Osnovni tendentsii u tvorchosti molodykh baletmeisteriv – postanovnykiv ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu [The main tendencies in the work of young choreographers of Ukrainian folk-stage dance]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, no. 33, pp. 201–208.
- Kryvokhyzha, A. (2006). *Harmoniiia tantsiu* [Dance Harmony]. Kirovohrad: RVTs KDPU im. Vynnychenka.
- Luhovenko, T.H. (2012). *Dytiachi amatorski kolektyvy narodnoho tantsiu v konteksti rozvytku khoreohrafichnoi kultury Ukrainy 20<sup>th</sup> – pochatku 21<sup>st</sup> stolittia* [Children's amateur groups of folk dance in the context of the development of choreographic culture of Ukraine in the 20<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> century]. D. Ed. Kyiv State Institute of Culture.
- Pichurichkin, S.A. (2011). *Imidzh tvorcheskogo kolektiva* [Image of the creative group]. Moscow: Vek informatsii.
- Shtefan, O. (2011). Plahiat: poniattia: oznaky: vidpovidalnist [Plagiarism: Concept: Signs: Responsibility]. *Teoriia i praktyka intelektualnoi vlasnosti*, no. 6, pp. 17–25.
- Vasylenko, K.Yu. (1983). *Kompozytsiia ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu* [Composition of Ukrainian folk-stage dance]. Kyiv: Mystetstvo.
- Zabredovskiy, S. (1997). *Pedahohichni umovy rozvytku motyvatsiinoi sfery studentiv khoreohrafichnykh spetsializatsii v protsesi fakhovoi pidhotovky u vuzi kultury* [Pedagogical conditions of the development of the motivational sphere of students of choreographic specialization in the process of professional training at the University of Culture]. D.Ed. Kyiv State Institute of Culture.

### Список використаних джерел

1. Василенко К. Ю. *Композиція українського народно-сценічного танцю*. Київ : Мистецтво, 1983. 95 с.
2. Гиглаурі В. *Компоненты постановочной и исполнительской работы в искусстве движения*. Москва : ООО «Век информации», 2010. 72 с.
3. Голдрич О. С. *Методика роботи з хореографічним колективом*. Львів: Каменяр, 2002. 64 с.
4. Гутник І. М. Основні тенденції у творчості молодих балетмейстерів – постановників українського народно-сценічного танцю. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 33. С.201–208.
5. Забредовський С. *Педагогічні умови розвитку мотиваційної сфери студентів хореографічних спеціалізацій в процесі фахової підготовки у вузі культури* : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Київ. держ. ін-т культури. Київ, 1997. 179 с.
6. Кривохижа А. *Гармонія танцю*. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. Винниченка, 2006. 100 с.
7. Луговенко Т. Г. *Дитячі аматорські колективи народного танцю в контексті розвитку хореографічної культури України ХХ – початку ХХІ століття* : дис. ... канд. мистецтвознав. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2012. 181 с.
8. Пічурічкін С. А. *Имидж творческого коллектива*. Москва : Век информации, 2011. 120 с.
9. Штефан О. Плагиат: поняття: ознаки: відповідальність. *Теорія і практика інтелектуальної власності*. 2011. № 6. С. 17–25.
10. Hunt M.E. (2014). Imitation may be the sincerest form of flattery, but where do you draw the line between inspiration and plagiarism, *Dance teacher*. URL: www.dance-teacher.com/2014/10/copying-choreography [Accessed: 12 March, 2019].

*The article was received in editors office: 14.03.2019*

### РЕПЕРТУАР АМАТОРСЬКИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ: ПРОБЛЕМИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ

Гутник Ірина Миколаївна  
Кандидат педагогічних наук, доцент,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна

У статті розглянуто феномен аматорського хореографічного мистецтва як вагової складової хореографічної культури України. Аматорський танець зберігаючи багатовікові народні надбання, водночас відображає сучасні

тенденції. Саме тому хореографічне мистецтво так приваблює людей різного віку, особливо дітей та молодь.

Мета статті. Проаналізувати хореографічні номери аматорських колективів, а також визначити основні проблеми та тенденції у формуванні репертуарної політики.

Методологія дослідження полягає в застосуванні загальнонаукових методів теоретичного й емпіричного рівнів: аналізу та узагальнення науково-теоретичних основ дослідження, компаративного й логічного методів, власного аналізу хореографічних номерів аматорських колективів із різних регіонів України під час перегляду фестивалів та конкурсів для характеристики, визначення типових проблем та основних тенденцій, а також чинників, що зумовлюють репертуар аматорських хореографічних колективів. Наукова новизна полягає у виявленні позитивних і негативних тенденцій в діяльності молодих балетмейстерів-постановників та визначені шляхів запобігання розвитку негативних тенденцій.

Висновки. Доведено, що за останнє десятиліття в Україні з'явилося чимало колективів, які досягли значних успіхів не лише у підготовці танцюристів високого виконавського рівня, а й створенні оригінального та цікавого репертуару. Та поряд із цими позитивними явищами сформувалась і негативна тенденція: створення «нашвидкоруч» низкопробних танців із метою залучення якомога більшої кількості дітей до участі в комерційних фестивалях-конкурсах. Щоб змінити цю тенденцію, необхідне її усвідомлення фахівцями-хореографами і водночас підвищення вимог до рівня та якості конкурсних номерів на танцювальних заходах, а також критеріїв їх оцінювання.

*Ключові слова:* аматорський хореографічний колектив; хореографічна постановка; балетмейстер; фестиваль; конкурс; репертуар; плагіат.

### **РЕПЕРТУАР АМАТОРСКИХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ: ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ**

Гутник Ирина Николаевна  
*Кандидат педагогических наук, доцент,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина*

В статье рассмотрен феномен любительского хореографического искусства как весомой составляющей хореографической культуры Украины. Любительский танец сохраняя многовековые народные достояния, одновременно отражает современные тенденции. Именно поэтому хореографическое искусство так привлекает людей всех возрастов, особенно детей и молодежь.

Цель статьи. Проанализировать хореографические номера любительских коллективов, а также определение основных проблем и тенденций в формировании репертуарной политики.

Методология исследования заключается в применении общенаучных методов теоретического и эмпирического уровней: анализа и обобщения научно-теоретических основ исследования, сравнительного и логического методов, собственного анализа хореографических номеров любительских коллективов из разных регионов Украины во время просмотра фестивалей и конкурсов для характеристики, определение типичных проблем и основных тенденций, а также факторов, обуславливающих репертуар любительских хореографических коллективов. Научная новизна заключается в выявлении положительных и отрицательных тенденций в деятельности молодых балетмейстеров-постановщиков и определении путей предотвращения развития негативных тенденций.

Выводы. Доказано, что за последнее десятилетие в Украине появилось немало коллективов, которые достигли значительных успехов не только в подготовке танцоров высокого исполнительского уровня, но и создании оригинального и интересного репертуара. Но наряду с этими положительными явлениями сформировалась и негативная тенденция: создание «на скорую руку» низкопробных танцев с целью привлечения как можно большего количества детей к участию в коммерческих фестивалях-конкурсах. Чтобы переломить эту тенденцию, необходимо ее осознание специалистами-хореографами и одновременно повышение требований к уровню и качеству конкурсных номеров на танцевальных мероприятиях, а также критериев их оценки.

*Ключевые слова:* любительский хореографический коллектив; хореографическая постановка; балетмейстер; фестиваль; конкурс; репертуар; плагиат.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172695

UDC 793.33(477.43/.44)"185/190"

**REGIONAL SPECIFICS OF THE BALL  
ART OF PODOLSK PROVINCE  
(THE SECOND HALF  
OF THE XIX CENTURY – THE BEGINNING  
OF THE TWENTIETH CENTURY)**

Svitlana Yefanova

*Lecturer,**ORCID: 0000-0001-8521-1314,**e-mail: svetlana.yasnaya@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia Str., Kyiv, 01133, Ukraine*

The aim of the article. Identify the specifics of ball art Podolsk province second half of the XIX – beginning of the twentieth century in the context of regional, historical, national and cultural backgrounds. The research methodology consists of the principles of objectivity, historicism, multifactorial character, systemic nature, complexity and pluralism; and to achieve the goal, the following methods were used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical-analytical. Scientific novelty. The historical-geographical aspect and features of the estate structure of the urban population of the Podolsk province of this period are studied in the context of determining the factors of the development of ball art; classification of balls according to temporal, spatial, social and thematic criteria, as well as the specifics of secular ball etiquette, according to the regional characteristics of the Podolsk province in the second half of the XIX – early XX century. Conclusions. A study of the regional specifics of ball art as an important part of the social and cultural life of the population of the Podolsk province in the second half of the 19th – early 20th centuries. showed that compositional features and the technique of performing ballroom dances developed in accordance with Western European trends, but the thematic, temporal, spatial and social component depended on the national and cultural traditions of representatives of the higher strata of society.

*Keywords:* ball art; Podolsk province; balls; etiquette; social life.

### **Introduction**

Balls are certain socio-cultural and socio-artistic centre of the Ukrainian social life during the second half of the XIX – beginning of the XX century, being positioned not only as a type of entertainment or leisure, but also as important part of public activity. Specific features of the ball culture in Ukraine despite increasing attention of scientists to the choreographic culture in general, as well as the history of ballroom dances in particular, even today remain practically undeveloped topic among the national art experts and cultural specialists. In this case, special attention is paid to the study of balls as integral structural element of society existence, revealing regional specifics of ball art on the territory of Ukraine.

Foreign scientists devoted many scientific studies to the research of the ball art specifics, where occurrence of ball, etiquette peculiarities, costume specifics etc. were considered in the context of social culture within European countries or the Russian Empire. However, the specifics of the ball art on the territory of Ukraine, defined with the regional peculiarities, represents the issue which has not been significantly described by local cultural specialists and art experts, though some aspects were represented in the study of H. Derevianenko (“Katerynoslavski Balls”, 2002), where he analyses specific features of the ball etiquette and holding noble balls in Katerynoslav during the first half of the XX century; by H. Utesheva (“Emansipation” in Katerynoslav masquerade ball culture at the change of the XIX–XX centuries, 2008), where the scientist has studied development of the Katerynoslav ball art in the end of the XIX– beginning of the XX century, as well as in historical sketches and scientific studies, where peculiarities of holding balls on the territory of Ukraine was shown briefly, as they were not the subject of scientific interest, for example: S. Yesunin (“A walk along Proskuriv”, 2008), I. Hurzhii (“Certain aspects of daily life of Kyiv merchants in the XIX century”, 2009) etc. Analysis of source basis of the issue shows extreme necessity of the study in regional specifics of the ball art in Podolsk province in order to involve results to scientific use and educational process in higher art educational establishments.

### **The purpose of the article**

The purpose of the study is to reveal specifics of ball art in Podolsk province during the second half of the XIX–the beginning of the XX century in the context of regional, historic, national and cultural specifics.

**Presentation of the main material**

Podolsk province (Middle and Eastern Podillia, now the territory of Vinnytska, Khmelnytska, part of Mykolaivska and Odeska oblasts of Ukraine, as well the Republic of Moldova) as an administrative unit of the Russian Empire, was founded according to the Decree 17.352 by Catherine the Second dated June 5<sup>th</sup>, 1795 “About establishing Volyn and Podolsk province, first of 13 and the last of 12 districts” (*Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii, s 1649 goda. t.23. S 1789 po 6 noyabrya 1796 (1830)*). 1880, Podolsk province consisted of 12 districts – Baltskiy, Bratslavskiy, Vinnytskyi, Haisynskiy, Kamianets-Podilskiy, Letychivskiy, Litynskiy, Mohylivskiy, Ushytskyi, Olhopilskiy, Proskurivskiy and Yampilskiy, with the center in Kamianets-Podilskiy.

Significant changes in socio-political, particularly reduction of the Polish influence after riots of 1830 and 1863, as well as activation of the Russian Empire influence (Pankova, 2003, p. 85), and economic life – transformation of class structure of the municipal population in Podolsk province into the class one became possible thanks to the specific policies of the Russian Empire and circulation of market relations in the region (Yesunin, 2011, p. 12), as well as administrative structure of the province – active municipal development, increase in municipal population etc. taking place during the second half of the XIX – beginning of the XX century, also reflected on social life of the province where balls played significant role as an important part of social and cultural movement.

S. Yesunin (2011, p. 13) as a result of holding analysis of national structure of cities in Podolsk province, pays attention to domination of Jewish ethnos and increased proportion of the Poles and Russians, whereas the native Ukrainian nation dominated only in five least economically developed cities of the region, however, it would be hardly appropriate to talk about peculiar differences in holding high society balls. It is necessary to state, that in Podillia the ball culture was popularized already in the XVII century (mainly subject to the mass organization of balls in the mansions of Polish noblemen and magnates) and during next several centuries under the composition characteristics (sequence of performing such ball-dances as polonaise, waltz, mazurka, French quadrille, polka, peculiar to the period of the second half of the XIX century; alternatively in the beginning of the XX century after polonaise and waltz, performance of popular dances such as tango becomes traditional) as well as the etiquette, that unlike the technique of performing ball dances, becoming rather developed, was totally consistent with the Western European one.

While studying specific features of holding balls by noblemen, Polish gentlemen, merchants and landlords in Podolsk province in relation to the national identity, we can pay attention to calendar (Catholic and Orthodox feasts, as well as fastings did not coincide) and ideological thematic differences. According to the old Polish tradition, Mardi Gras was celebrated on a large scale – in 1510<sup>th</sup> the establishment organized balls-masquarades during the last week before the start of Lent, so called *reduty* (Szymanderska, 2011, p. 148). However, if in the Polish cities, there was a tradition to visit special paid salons by both noblemen and representative of lower strata (masks were included into the cost of ticket – they were spread at the entrance as obligatory element of dress-code), then in Podillia the balls- masquarades were mainly organized in Nobility Assembly Houses or private mansions (for example, centers of social life and holding balls were Palaces of Orlovski in Maliivtsia, Pototski in Antoniny, Pshezdetski in Chirnyi Ostrov, Pototski-Hrokholski in Hrytsiv, Zamoiski in Dunavitsi etc.).

Some Polish noblemen held balls not only before the Christian feasts but also before paganish ones – earl O. Stsibor-Markhotskiy, who created the self-declared Minkovetska State in Ushytskyi District, on his own lands (Minkovetskiy key), and many years in a row at the night from the August 15<sup>th</sup> (according to Christian calendar during the day, Catholics traditionally celebrate the feast of the Assumption of the God Mother) to the August 16<sup>th</sup> organized the balls in honor of Ceres, the Ancient Roman goddess of harvest and fertility, preceded with various festivities at participation of noble guests from all the districts, and sometimes other countries (Kovalskiy, 1859, p. 35).

Balls in honour of various historical events were also rather popular. O. Bilobrovetz (2011, p. 16) states that in honor of the 50<sup>th</sup> anniversary of January riot dated 1863 (i.e. 1863–1864 Polish national-liberation riot against domination of the Russian Empire in Podillia. – Auth.). On January 27<sup>th</sup>, 1913, Polish landlords Bohdanovych and Zelenskiy organized and held the ball (the guests were presented with buttonholes which they used to decorate costumes or dresses) in Zhytomyrskiy Nobility Assembly House “Polonaise”.

Sometimes there were even more bourgeois occasions to hold balls: for example, 1902, M. Mozel, a merchant from Proskuriv Town organized a ball on the occasion of installing electric wiring in his house (Yesunin, 2008, p. 124).

Activation of social life in Podillia province cities in general as well as holding balls particularly had non-homogenous character, except for the period of traditional ball season which started in November, and was directly connected to several factors, among which: end of fastings (Lent – 7 weeks in spring before the Easter; Petrivskiy – 6 weeks and Spasivskiy – 2 weeks in summer; Pylypivskiy – 6 weeks in autumn and winter); arrival for rest (in the end of spring, summer) of Petersburg nobility; visits of civil servants or members of the Tsar Family etc.

As for the place of holding balls we shall state that according to the type of this cultural event (official, extraordinary, high society, social or public, masquerade balls, charitable, family etc.), they took place in the Nobility Assembly Houses (for example, balls devoted to celebration of Christmas, Christmastide, Easter and other large feasts; visits of official delegations or notable people), in theatres, clubs and other social establishments, as well as in private houses, mansions or palaces. Thus, in 1850 in the building of Kamianetska male gymnasium, noblemen of Podolsk province organized the ball in honour of the visit of Oleksandr the Second (*Derzhavnyi arkhiv Khmelnytskoi oblasti*, fund 67, inventory 1, file 578, sheets 29); during 1880–1900<sup>th</sup> in the Nobility Assembly House of Olhopil Town, the ball in honor of Princess Martselina Romanova (cousin of Nickolas the Second) was organized. If the ball was devoted to certain event or historical date, organizers made respective necessary changes at the stage of planning the ball.

We should mention that in the second half of the XIX century, provision of the balls was strictly regulated by the authorities – charity organizations could get allowance to hold social balls in order to raise money (which predefined respective program of the event – various auctions, bazars, lotteries etc.) not more than once a year and only within the Easter week, the next – during Fomin or Radonytskyi week and the period before celebrating Shrove Week (except for fasting weeks). O. Zakharova (2001, p. 243) states that organization of charity balls and their attendance by high society were considered not only the obligation but also moral duty and thus were performed consistently.

By positioning the balls as important part of public and cultural social life of the Podolsk province population in the second half of the XIX – beginning of the XX century, we have to admit that apart from entertaining and recreational function (mostly for the youth), they had great significance in development of social relations between representatives of one or several classes (for example, holding economically or politically important meetings during the ball in informal atmosphere; discussion of urgent educational and cultural matters etc.).

Among quantitative, gender, social and other limits in relation to participation in balls, we should name the following: participation in social balls (by buying the ticket or paying for subscription), as well as they could be also organized by representatives of nobility, military, civil elite, rich merchants and intellectuals (teachers, writers, artists etc.). Number of invited people depended mainly on the place and reason for organizing the ball; for instance, organizers involved in preparation of the charity balls as many rich representatives of the province population as possible, however, quantitative structure did not mostly exceed several hundreds of people. At the turn of the XIX – XX centuries, pupils of the gymnasiums including many representatives of rich families in the Podolsk province, were forbidden to attend balls (as well as masquerades, operas, theatres and other cultural entertainment authorities).

Family balls devoted to family feasts usually took place among the closest friends and relatives (not more than two dozen people) and were organized in private houses or mansions. Architecture of those palaces, mansions and large houses predefined existence of large or small ball rooms. Thus, the ball room in Adampoli Palace, whose construction was started in 1820 by the new landlord, M. Tretiak, marshal of Litynskyi District. The ball room was decorated in crème colour, parquet was made of light and dark oak, and as for the furniture, the scientists name armchairs in Empire style, sofas, artfully incusted tables and fortepiano by Blutner Company (Aftanazi and Pazhymyskyi, 1998, p. 310).

It should be noted that in the second half of the XIX – beginning of the XX century, the balls (with respective specific structure) were held in Podolsk seminary, moreover, in cultural life of the city (Kamianets-Podilskyi – Auth.) played important role not only because chorus and wind and string bands of the seminary were considered the best in the city, but also that specially invited guests included governor and vice-governor of Podillia, bishops, civil servants of all the province authorities, directors of male and female gymnasiums, officers etc. Traditional ones included balls devoted to festival of St. John the Evangelist (September 26<sup>th</sup>) and Shrove Week, where high-school girls (in female ministerial gymnasiums in the beginning of the XX century dancing was taught as one of optional subjects, though quality of education was higher in comparison to the obligatory ones), pupils of clergy girls' schools, young city ladies and representatives of civil population were invited (Zuzyak, 2017, p. 19). Particularly dancing part of the ball followed the concert – literature, vocal and musical performances of seminarians (some performances in the Ukrainian languages),

which traditionally started and finished with chorus performance “God, save the Tsar...” (Боже, царя храни...; Prikhodko, 1967, p. 87).

One of the most official balls in the Podolsk province in the second half of the XIX – beginning of the XX century was the so called “Governor Ball”, whose organization was executed by special Ball Committee under moderation of “the first lady” in the province. According to the observations of S. Yesunin (2011), high execution level predefined strict fulfilment of the ball etiquette rules – among the invited people, there were only the noblest gentlemen, senior civil servants and officers. The ball culture of the Podolsk province achieved its new development level in 1901-19011 thanks to activity of Sofiia Eiler – the wife of civil governor of the region, State Counselor O. Eiler (Skrypnyk, 2005, p. 93), which presided the Ball Committee and ensured inclusion of new members into it – the representatives of Podolsk top society and their wives. She also paid special attention to organization of charity balls to raise money for orphan houses (for instance, during the ball held in December 1907, they raised 1615 roubles only by means of selling entrance and lottery tickets).

The only place to hold balls of top province level in the beginning of the XIX century was opening of Pushkinskyi National House on January 3<sup>rd</sup>, 1901 in Kamianets-Podilskyi. It was two-stored building in the style of late Russian classicism, where apart from the hall for festive celebrations, balls and dance parties there were also municipal theatre with the repertoire including plays by Zh. B. Molier, A. Mitskevich and operas by M. Hlinka and O. Drahomyzhskyi (*Derzhavnyi arkhiv Khmelnytskoi oblasti*, fund 3432, inventory 1, file 3, sheets 36) as well as a library.

Special attention during the analysis of places for holding balls in the Podolsk province in 1850–1910<sup>th</sup>, taking into account use of the region as an important military and strategic base of the Russian Imperial Army, should be paid to meetings of officers – so called clubs which ensured organization of cultural entertainment of officers from divisions and members of their families. Thus, from the end of 60<sup>th</sup> of the XX century in Kamianetskyi, Letychivskyi and Proskurivskyi districts, forces of infantry and cavalry divisions were dislocated and later (1875), Dniprovskyiv infantry regiment, subdivisions of Belhorodskyi regiment etc (end of the 19<sup>th</sup> century) were added, thus creating stable garrison with the centre in Proscurov town, whose cultural centre was the building of the Officer Assembly of the 46<sup>th</sup> Dniprovskyi Regiment, where balls and other festive events were held regularly (Yesunin, 2008, p. 124).

As a result of democratic easing after 1905-1907 revolution, particularly signing the rules about unions and committees (dated March 4<sup>th</sup>, 1906), number of cultural and educational committees in the south of the province increased, whose founders were representatives of the intelligence and nobility. These were mostly various groups, clubs and schools (for example, Polish club “Ohnysko” and its branch – Lira Club, opened in 1909), which rented the premises of the Merchant Assembly to hold balls, masquerades, routs, dance parties, concerts, performances, lectures etc., in order to enable the Poles (without regional, political and social limits) to have cultural entertainment (Bilobrovetz, 2007, p. 77).

Scientific novelty of the study is based on the research of historical and geographic aspect and specifics of the class culture of the municipal citizens of the Podolsk province in the second half of the XIX – beginning of the XX century in the context of defining factors for developing ball art; classification balls under temporal, spatial, social and thematic criteria was made; specifics of social ball etiquette was revealed in relation to the regional specifics of the Podolsk province in the indicated period.

### Conclusions

The research of ball regional specifics as an important part of social and cultural life of the citizens in the Podolsk province in the second half of the XIX – beginning of the XX century, proved that compositional specifics and the techniques of performing ball dances were developed under Western European tendencies, instead thematic, temporal, special and social components depended in national and cultural traditions promoted by the representatives of the upper class.

Perspectives of the further studies are based on revealing specifics of developing salon culture for the dance etiquette of Ukrainian elite on Podillia in the XX century.

### References

Aftanazi, R. and Pavimine, B. (1998). Landscape Syntheses of Starosyavshchyna [Farmstead Farmsteads of Starosyavshchyna]. *Podillia i Pivdenno-Skhidna Volyn v roky Vyzvolnoi viiny seredyiny XVII st.: Materialy Vseukrainskoi*

- istoryko-kraieznavchoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. Ukraine, Stara Sinyava, September 19. Stara Sinyava: Podillya, pp. 306–313.
- Bilobrovets, O. (2007). Diialnist polskykh hromadskykh orhanizatsii v Odesi na pochatku KhKh st. [Activities of Polish NGOs in Odessa at the beginning of the twentieth centur]. *Poliaky na Pivdni Ukrainy*. Lshytyn-Opolie-Vrotslav-Odesa, pp. 75–81.
- Bilobrovets, O. (2011). The activities of Polish charitable organizations in the Right Bank Ukraine in the late nineteenth and early twentieth centuries. *Materialy II Volynskoi Mizhnarodnoi istoryko-kraieznavchoi konferentsii, prysviachenoj 10-richchiu zasnuvannia istorychnoho fakultetu Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Zhytomir: Zhitomir State University named after. I. Franko, pp. 14–18.
- Derzhavnyi arkhiv Khmelnytskoi oblasti* [State archive of Khmelnytsky region], fund 3432, inventory 1, file 3, sheets 36.
- Derzhavnyi arkhiv Khmelnytskoi oblasti* [State archive of Khmelnytsky region], fund 67, inventory 1, file 578, sheets 29.
- Kovalsky, F. (1859). Spohady. Shchodennyk Frantsishka Kovalskoho [Memories. Diary of Francis Kowalski], *Festival of Youth*, [online]. Available at: <<http://otrokiv.org.ua/index.php/derzava/item/103-shhodennik>>. (Accessed: 20 September 2018).
- Pankova, E.V. (2003). *Turystychnе kraieznavstvo* [Tourist local studies] Kyiv: AlterPres, 2003.
- Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii, s 1649 goda. t.23. S 1789 po 6 noyabrya 1796 (1830)* [Complete collection of laws of the Russian Empire, since 1649. Vol. 23. From 1789 to November 6, 1796]. St. Petersburg: Tipografiya II otdeleniya sobstvennoy ego imperatorskogo Velichestva kantselyarii.
- Prikhodko, V. (1967). *Pid sontsem Podillia: spohad* [Under the sun of Podillya: memories]. New York; Munich : Krynysia.
- Skrupnyk, A. (2005). Podilskyi tsyvilnyi hubernator O.O. Eiler (1901–1911 rr.) [Podilsky Civil Governor O.O. Euler (1901-1911 biennium)]. *Special Historical Disciplines: Theory and Methodology*, pp. 90–104.
- Szymanderska, H. (2011). *Polskie tradycje swiateczne*. Warszawa: Wyd. Świat Książki.
- Yesunin, S.M. (2008). Prohulianka Proskurovom. Istorychni narysy [Proskurov's walk. Historical Essays]. *Khmelnytsky*, [online]. Available at: <<http://www.khmelnytsky.com/pdf/Esunin.pdf>>. [Accessed: 18 September 2018].
- Yesunin, S. (2011). Balnyi sezon na Podilli [Ball season in Podillya]. *News of Khmelnytsky "Yes"*, [online]. Available at: [https://ye.ua/istiriya/7125\\_Balnyy\\_sezon\\_na\\_Podilli.html](https://ye.ua/istiriya/7125_Balnyy_sezon_na_Podilli.html). [Accessed: 4 September 2018].
- Yesunin, S.M. (2011). *Mista Podilskoi hubernii u druii polovyni XIX – na pochatku XX st.: sotsialna infrastruktura, administratyvnyi ta ekonomichni aspekty* [The cities of the Podolsk province in the second half of the XIX – early XX centuries: social infrastructure, administrative and economic aspects]. Extended abstract of candidate's thesis. Kamianets-Podilskyi National Ivan Ohiienko University.
- Zakharova, O. (2001). *Svetskie tseremonialy v Rossii XVIII – nachala XX veka*. Moscow: Tcentropoligraf.
- Zuzyak, T.P. (2017). Osoblyvosti stanovlennia zhinochoi himnaziinoi osvity na Podilli na pochatku XX st. [Features of the formation of women's gymnasium education in Podillia in the early twentieth century], *Zbirnyk naukovykh prats. Pedahohichni nauky*, issue 77, pp. 18–22.

### Список використаних джерел

1. Афтаназі Р., Пажимський Б. Садибні ансамблі Старосинявщини. *Поділля і Південно-Східна Волинь в роки Визвольної війни середини XVII ст.: Матеріали Всеукраїнської історико-краєзнавчої науково-практичної конференції*, Стара Синява, 19 вересня 1998 р. Стара Синява: Поділля, 1998. С. 306–313.
2. Білобровець О. Діяльність польських громадських організацій в Одесі на початку XX ст. *Поляки на Півдні України* : зб. наук. статей. Ольштин-Ополе-Вроцлав-Одеса, 2007. С. 75–81.
3. Білобровець О. Діяльність польських благодійних організацій на Правобережній Україні наприкінці XIX – на початку XX ст. *Матеріали II Волинської Міжнародної історико-краєзнавчої конференції, присвяченої 10-річчю заснування історичного факультету Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2011. С. 14–18.
4. Державний архів Хмельницької області. Р-3432. Оп.1. Спр.3. Арк. 36.
5. Державний архів Хмельницької області. Ф. 67. Оп.1. Спр. 578. Арк. 29.
6. Єсюнін С. М. Прогулянка Проскуровом. Історичні нариси. *Хмельницький*: [сайт]. Хмельницький, 2008. URL: <http://www.khmelnytsky.com/pdf/Esunin.pdf>. (дата звернення 18.09.2018).
7. Єсюнін С. Бальний сезон на Поділлі. *Новини Хмельницького «Є»*: [сайт]. 2011. URL : [https://ye.ua/istiriya/7125\\_Balnyy\\_sezon\\_na\\_Podilli.html](https://ye.ua/istiriya/7125_Balnyy_sezon_na_Podilli.html). (дата звернення: 4.09.2018).
8. Єсюнін С. М. *Міста Подільської губернії у другій половині XIX – на початку XX ст.: соціальна інфраструктура, адміністративний та економічний аспекти* : автореф. дис. канд. істор. наук. Кам'янець-Подільський. 2011. 20 с.

9. Захарова О. *Светские церемониалы в России XVIII – начала XX века*. Москва: Изд-во Центрполиграф, 2001. 329 с.
10. Зузяк Т. П. Особливості становлення жіночої гімназійної освіти на Поділлі на початку XX ст. *Збірник наукових праць. Педагогічні науки*. 2017. Вип. 77(1). С. 18–22.
11. Ковальський Ф. Спогади. Щоденник Францішка Ковальського. Т. 2. Київ : Накладом Леона Ідзіковського, 1859.
12. Панкова Є. В. *Туристичне краєзнавство*. Київ : Альтерпрес, 2003. 171 с.
13. *Полное собрание законов Российской империи, с 1649 года. Т. 23. С 1789 по 6 ноября 1796*. Санкт-Петербург: Типография II отделения собственной его императорского Величества канцелярии, 1830. 973 с.
14. Приходько В. *Під сонцем Поділля : спогади*. Ч. I. Вид. 4. Нью-Йорк; Мюнхен : Криниця, 1967. 184 с.
15. Скрипник А. Подільський цивільний губернатор О. О. Ейлер (1901–1911 pp.). *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики*. 2005. С. 90–104.
16. Szymanderska H. *Polskie tradycje swiateczne*. Warszawa: Wyd. Świat Książki 2011. 367 p.

*The article was received in editors office: 02.02.2019*

**РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА  
БАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА  
ПОДІЛЬСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ  
(ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ.)**

Єфанова Світлана Олександрівна  
*Викладач,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

Мета статті – виявити специфіку бального мистецтва Подільської губернії другої половини ХІХ – початку ХХ ст. у контексті регіональних, історичних, національних та культурних особливостей. Методологію дослідження складають принципи об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності та плюралізму, а також проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний методи. Наукова новизна. Досліджено історико-географічний аспект та особливості станової структури міського населення Подільської губернії означеного періоду в контексті визначення факторів розвитку бального мистецтва; здійснено класифікацію балів за часовими, просторовими, соціальними й тематичними критеріями; висвітлено специфіку світського бального етикету у зв'язку з регіональними особливостями Подільської губернії другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Висновки. Дослідження регіональної специфіки бального мистецтва як важливої частини суспільного та культурного життя населення Подільської губернії другої половини ХІХ – початку ХХ ст. засвідчило, що композиційні особливості й техніка виконання бальних танців розвивалися відповідно до західноєвропейських тенденцій, однак тематичний, часовий, просторовий і соціальний складники залежали від національних та культурних традицій представників вищих верств суспільства.

*Ключові слова:* бальне мистецтво; Подільська губернія; бали; етикет; світське життя.

**РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА  
БАЛЬНОГО ИСКУССТВА  
ПОДОЛЬСКОЙ ГУБЕРНИИ  
(ВТОРАЯ ПОЛОВИНА ХІХ – НАЧАЛО ХХ В.)**

Єфанова Светлана Александровна  
*Преподаватель,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина*

Цель статьи – выявить специфику бального искусства Подольской губернии второй половины ХІХ – начала ХХ в. в контексте региональных, исторических, национальных и культурных особенностей. Методологию исследования составляют принципы объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности и плюрализма, а также проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический методы. Научная новизна. Исследован историко-географический аспект и особенности сословной структуры городского населения Подольской губернии указанного периода в контексте определения факторов развития бального искусства; осуществлена классификация балов по временным, пространственным, социальными и тематическими критериям; освещена специфика светского бального этикета в связи с региональными особенностями Подольской губернии во второй половине ХІХ – начале ХХ в. Выводы. Исследование региональной специфики бального искусства как важной части общественной и культурной жизни



населения Подольской губернии второй половины XIX – начала XX в. свидетельствует, что композиционные особенности и техника исполнения бальных танцев развивались в соответствии с западноевропейскими тенденциями, однако тематическая, временная, пространственная и социальная составляющие зависели от национальных и культурных традиций представителей высших слоев общества.

*Ключевые слова:* бальное искусство; Подольская губерния; балы; этикет; светская жизнь.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172696

UDC 793.33"192/193"

**DEVELOPMENT OF EXECUTION  
OF DANCE TECHNIQUE AND METHODS  
OF TEACHING THE EUROPEAN AND  
LATIN AMERICAN BALLROOM DANCING  
OF THE INTERNATIONAL STYLE:  
THE HISTORIOGRAPHIC ASPECT**

Myroslav Keba  
*Senior Lecturer,*  
*ORCID: 0000-0003-4468-0944,*  
*e-mail: keba.kiev@ukr.net,*  
*Kyiv National University of Culture and Arts,*  
*36, Ye. Konovaltsia Str., Kyiv, 01133, Ukraine*

The aim of the article is to analyse the educational and guidance literature on the technique and peculiarities of teaching the European and Latin American dancing of the international style in the context of art history; to observe the stages of technical aspects development of ballroom dances and to highlight current practices according to the International Dance Teachers' Association (IDTA), the Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD) and the World DanceSport Federation (WDSF).

Methodology of the research. The study used natural grouping of the basic research principles: objectivity, historicism, multifactorial, systematic, comprehensive, developmental, and pluralism. In addition, the problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, and logical-analytical approaches are used. The scientific novelty of the article consists in defining the main principles of the development of execution technical aspects and peculiarities of teaching the European and Latin American dancing of the international style during the 20th century and at the present time.

Conclusions. Considering the results of analysis of the technique and particularities of teaching the European and Latin American dancing of the international style, the stages of the development of the technical aspects of the ballroom dance performance during the twentieth century are studied. Changes and additions were made to improve the system of methodological recommendations and technical terms in the process of evolving ballroom dance, included into authoritative publications, according to changes approved by European and Latin American Dances of the Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD), the International Dance Teachers' Association (IDTA), the World Dance Council (WDC), the United Kingdom Alliance (UKA) and the World DanceSport Federation (WDSF).

*Keywords:* ballroom dances; execution technique; dance figures; international style.

### Introduction

It is of the most immediate interest to understand and to study up the main requirements and principles of technique and design of the European and Latin American dancing of the international style researching and classifying the scientific literature of top dancers, teacher, examiner, and members of the Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD), the International Dance Teachers' Association (IDTA), the World Dance Council (WDC), the United Kingdom Alliance (UKA) and the World DanceSport Federation (WDSF). Moreover, it is essential to refill the information on establishment and development of traditional English methods of ballroom dance execution. It provides the understanding of current trends for dance execution during the competitions.

It is also important to define the main principles of the formation of technical aspects of execution and the peculiarities of teaching the European and Latin American dancing of international style during the twentieth century and at the present time.

At the present stage, the research of the scientific literature on the dance technique of the European and Latin American dancing of the international style of the XX – early XXI centuries has not been highlighted properly. It was described partially and briefly in the art and cultural studies by Ukrainian scientists. For example, A. Vetrinskaya (2014) explores the process of the emergence and evolution of modern execution styles of the European ballroom dance program, the importance of the first dance associations, and so on. O. Vakulenko (2015) analyses the development of the Latin American ballroom dance program with the assistance of the famous English choreographer Pierre Jean Philippe Zurcher-Margolier; and O. Bredikhin (2012) explores the history of the development of ballroom sport dances and outlines the trends in the development of dance programs. In our opinion, carrying out the historiographical analysis of educational and guidance literature on the technique and teaching of the European and Latin American dancing of international style, and highlighting

the main principles of the development of technical aspects of ballroom dancing during the twentieth century and at the present stage, are appropriate and relevant, as this issue hasn't received due attention.

### The purpose of the article

The aim of the article is to analyse the guidance literature on the dance technique and the peculiarities of teaching the European and Latin American dancing of the international style in the context of art history; to observe the stages of the technical aspects of the ballroom dances execution development and to highlight new practices published by the International Dance Teachers' Association (IDTA), the Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD) and the World DanceSport Federation (WDSF).

The study used the principles of objectivity, historicism, multifactorality, systemicity, complexity, development and pluralism. In addition, scientific knowledge methods are as follows: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, and logical-analytical.

### Presentation of the main material

The process of development and evolution of the dance technique of the international (English) style that began in the 1920's has continued until the present time. It includes the change of standing position (more natural, without stretching, which was characterized by relaxed elbows); the development of new principles to execute movements and to change the upright positions: changing partner position – closed position movement, contact at the diaphragm, foot-to-foot position, combination of steps “step forward – step sideward – bring the leg” in the slow Waltz; changing foot position, quick turn of the head and general character of execution in the Tango ; significant tendencies to the complication of choreographic techniques in variations: quick steps and light syncopated jumps in the Quickstep, performing quick steps without acceleration in the slow Foxtrot (the Slowfox); changing the temp of music (from 54–56 cycles per minute to 50 in the Quickstep), etc. The contribution of the leading English dancers and the members of the Imperial Society of Teachers of Dancing to the movements modernisation, the codification and canonization of the technique of ballroom dancing and the creation of a teaching and learning base should not be overestimated, authorized books by the leading professional and amateur ballroom dance organizations have supported the process of teaching the ballroom dances and popularized this type of choreography in the twentieth century. These books have been a basis for the Rules of the British Dance Council.

There are up-to-date rules of the World Dance Council, the World Dance Council Amateur League, the British Dance Council (updated every 3 years) adapted for dance organizations, WDCAL moderators, which promote the development and promotion of sport ballroom dances in Ukraine and other countries of the world. The main program is an international program for figures and variations execution of the British Dance Council that meets the requirements of the World Dance Council.

It should be noted that the program of the European dance allows only the figures and variations described in recent editions of books: “The Revised Technique” by A. Mura, “The Ballroom Technique of the Imperial Society” (ISTD), “Technique of Ballroom Dancing” (IDTA) by G. Howard, “The UKA Ballroom Book”. For the Latin American program there are books as follows “The Laird Technique of Latin Dancing” by W. Laird, “Technique of Latin Dancing” added by W. Laird (IDTA), “The Revised Technique of Latin American Dancing” (ISTD), “The UKA Latin Book” with notes, but the figures excluded by the British Dance Council dd. 1st January 2015 to 31st December 2017. Rules for performing the ballroom figures are in WDSF' technique books. The above-mentioned technique books on the ballroom dances and dance sports are the main sources for preparing for professional exams.

According to experts, the most popular book, which edition and re-edition confirmed that it is a classical manual on ballroom choreography, is “Modern ballroom dancing” (1927) by V. Silvester (1927) – the winner of the First World Ballroom Dance Championship (1922), founder of the Ballroom Dance Committee at the Imperial Society of Teachers of Dancing (1924). It stands to mention that the Committee's members- V. Silvester, J. Bradley, M. Simmons, I. Tinigheim-Smith and L. Humphries – codified four out of five dances of the European program (but the Viennese Waltz). The book by V. Sylvester contained detailed descriptions of the Waltz, Foxtrot, Tango and Quickstep, as well as the Paso Doble, Blues, One-Step and Black Bottom; the book contributed to the facilitation to public access and promotion of the English style (International style) of ballroom dancing, the perfect and elaborate dance technique, emotional restraint of performance, etc. It should be noted that during the author life (1900–1978), it was republished 59 times of more than 600 000 copies. The

edition of 1946 described the Samba, Rumba, “Rhythm dance” and the quick (Viennese) Waltz; in the 1950s – the Jive and Cha-cha-cha; and in 1977 – ten dances of the European and Latin American program, notes about the Rock ‘n’ roll and Disco. B. Allen published the last edition of V. Silvester’s book in 2005.

The promotion of the ballroom dances contributed to the upgrading and evolution of the English style, and in the 1930s members of the Imperial Society of Teachers of Dancing developed educational and guidance literature. The books by V. Silvester “Theory and technique of ballroom dances” (2nd edition in 1933 and others) (1932), “The Art of Ballroom Dance” (with the preface of F. Richardson) (1936), A. Moore “Ballroom dances” (1936) and others were published.

An analysis of the execution technique of the European ballroom dances and teaching methods was described by A. Moore in books “Questions and Answers for Ballroom Examinations” and “Questions and Answers” (1965). A. Moore also outlined methodological instructions on dance techniques for preparing teachers for professional exams in the Standard and Latin American Ballroom Dance Programs (“Ballroom Dances” (1936), “The Revised Technique” (1948), “The Main Figures of Standard Dance” (1948), “The Standard TNI Variations” (1950)).

A. Moore had been a publisher of The Monthly Letter Service since 1932, a periodical edition. There were materials on the execution technique, pieces of advice for dancers and choreographer teachers, and information on championships and ballroom dance competitions, which contributed to the popularization of this type choreography.

In A. Mura’s book “Ballroom Dance” (1936) there is general information about the position of the body, the position of the dancers feet, steps and movements; 82 figures of the four ball dances of the European program are described in detail: 22 figures of the Quickstep; 20 figures of the slow Waltz; 21 Tango’s figures and 19 the slow Foxtrot figures.

The book was voted by the professional and amateur world ball dance organizations, and was republished many times (edited and amended; 10<sup>th</sup> edition was published in 2006). The book contains a theoretical part with descriptions of the basic principles of the ballroom dances and illustrations (main figures of the Waltz, Foxtrot, Tango, Quickstep and the Viennese Waltz). It became a “bible” of ballroom dance of the international style.

It is noteworthy that during the second half of the 1940’s, in the execution technique of the European dances, there were changes recorded by the Ballroom Dance Committee of the Imperial Society of Teachers of Dancing in 1948, which led to the need for clarifications and explanations of the theoretical description of the main figures. The Experts Committee with G. Howard and E. Kendal developed a new technique. It is represented by A. Moore in the book “Revised Technique of Standard Dance” (1948) as well and approved by leading international organizations, professional and amateur organizations.

In view of the development of the style of ballroom dancing, the Imperial Society of Teachers of Dancing has occasionally come up with the need to introduce some popular figures and invalidate the ones that are used occasionally.

A. Moore’s book had been published 10 times (1948–1982) for 46 years (ISTD, 1994) and republished 19 times in 1948–1994, including 5 editions with descriptions of certain figures and execution technique of the main step, pre and after figures to the nominal variations, as well as musical notation). The graphic form that the author developed describes the ballroom dance figures of the European and remains relevant today.

Some figures that were removed and more popular were outlined in the book “Technique of Ballroom Dancing” (1995) by G. Howard, which describes 4 dances and 128 figures: 36 figures of the slow Waltz; 30 figures of the Tango; 33 figures of the Quickstep and 29 figures of the slow Foxtrot. Over the past 42 years, the book has been reprinted many times, and in 1986, 1995, 2002, 2007, and 2011. In new editions classification, changing the figures names, the removal or addition of some figures have been made. For example, in the 1998 edition the slow Waltz didn’t contain such figures as “Hover Corte”, “Fallaway Reverse and Slip Pivot”; the Tango – “Fallaway Reverse and Slip Pivot” and “Contra Check”; the Foxtrot – “Open Impetus Turn and Bounce Fallaway with Weave Ending”; Quickstep – “Impetus Turn” In the edition 2007, due to changes in the editing of the figure “A Running Spin Turn” in the slow Waltz, this figure was removed from the Quickstep. The English names of some figures in the slow Waltz, Quickstep and Foxtrot, and titles and descriptions of the execution variants of the “Tipple Chasse to Right” figure in Quickstep were changed.

It is worth mentioning the book “Technique of the Viennese Waltz” by G. Smith Hampshire – a famous English dancer, which presents the Viennese Waltz technique, describes the dance figures (passing changes, change steps, reverse turns and natural turns, fleckerls, contra check, pivots), and also contains professional recommendations on the execution of right and left turns, aesthetics of heeled rotations of the lady; systematizes the main terms in order to achieve the quality of movements and expressiveness of the dance (Smith-Hampshire, 2000).

In the late 1940's, the popularization of the Latin American dances led to the need for the development of their theoretical foundations. As the Imperial Society of Teachers of Dancing was decided to expand the competition program of the International competitions in dance and in addition to the European program (the slow Waltz, Tango, Foxtrot, Quickstep, Viennese Waltz) was the Latin American Program (the Cha-cha-cha, Jive, Samba, Rumba, Paso Doble), as well as a program of ten dances, Latin American dances were standardized. In this process, it is worth noting the great role of P. Zurcher-Margolie, a member of the Imperial Society of Dance Teachers, who was responsible for their codification and submission to the International Council of Ballroom Dance. In 1947, he, together with N. Hunt and D. Nichols, founded the Latin American Dance Section at the Imperial Society of Teachers of Dancing, whose task was to create exams and programs for both professional dancers and amateurs. In addition to them, D. Petredis and G. Walsh, the first UK Latin American dances champions, were invited as experts. D. Petredis worked on the figures, conducted demonstrations, taught students, and later published the book "Dance" (Davies, 1949), which in 1960 had a new name – "Latin American technique" (ISTD, 2004).

The author of the first book on Latin dance "Theory & Technique of Latin-American Dancing" (1948) was F. Borrows who outlined both technique and useful information on the theory and history of Latin dances. His book consists of an introduction, a preface, where the author explained the principles of dance standards and features of the figures demonstration; and 13 chapters: "History of Latin American dances in this country", "List of used abbreviation", "Rumba", "Samba", "Paso Doble", "Jive", "Blues Jive", "Congo", "Exam work", "Latin American Dance Classes", Training of Champions of Latin American Dancing, Music for Latin Dances, The nature of Latin American dances and how to get it (Borrows, 1948).

In 1950 F. Borrows published a book for students of professionals "Revised technique", and the new editions of "Theory and Technique of Latin-American Dancing" (1961, 1964) that were edited and amended, and consisted of 15 chapters: "The History of Latin American Dance in this Country", "American Rumba", "Cuban Rumba", "Samba", "Paso Doble", "From a jitterbug to a bit", "Jive", "Rock" "Mambo", "Cha-cha-cha", "Merengue", "Conga", "Music for Latin Dance", "The Nature of Latin American Dance" (Borrows, 1964).

The advanced techniques that became the basis of Latin American dance standards, as well as the main principles of teaching and assessing the Latin American dance classes at the Imperial Society of Teachers of Dancing, were approved by 1955. Classes were also attended by S. Frances and W. Laird, who developed their own techniques, basic principles, figures and regulations. It was W. Laird, a three-time world champion, and later a member and examiner of the International Association of Dance Teachers, the secretary and president of the Ballroom Dance Federation, having analysed the physics of human body movements, determined the centre of gravity in performing movements, which contributed to a better balance of partners, developed a new approach to understanding the essence of the international style of Latin American dancing. In 1961, he published the book "Technique of Latin Dancing", and it became a new stage in the development of ballroom dancing. In the first editions (1961 and 1964), the figures were described with text, and in the 1972 edition the figures were described with the tables, and the same format was used in the editions 1977, 1983, 1988, 2003. Describing the technique order (balance setting, weight balance, correct feet work, the body and hands synchronization, and interaction in a pair), especially during the execution of the Cha-cha-cha, Samba, Rumba, Paso Doble and Jive, their main elements, basic figures and variations, W. Laird explained the terms, outlined recommendations for understanding the movements to make the Dance harmonizing and individual (Laird, 2003). It is worth noting that in 2006 the book was edited. The Runaway Alemana variant was added to the Alemana, Syncopated Open Hip Twist – to the Open Hip Twist in the Rumba dance. In the Samba there were certain remarks to the figures of Reverse Turn, Natural Roll and two variants of the figure of Corta Jaca in the shadow position were described. There was the Alternativ Promenade to Counter Promenade Runs, and the Promenade Botafogo, which consisted of 1–3 steps of the Promenade Botafogos figure, and added new figures (Samba Side Chasses, Dropped Volta and Carioca Runs). In the Paso Doble the description of the Syncopated Appel is added. In the Cha-cha dance there was a description of Slip-Close Chasse, an Open Hip Twist figure called Syncopated Open Hip Twist. In the Jive there was a description of a variant of replacing the steps in a man's party in the figure of the Overturned Change of Places L to R on the "Laird's Break".

"Revised Technique of Latin American Dance" (ISTD) has been published by the Imperial Society of Teachers of Dancing since the 1970's. It is new, edited and supplemented editions, according to changes approved by the ISTD Latin American Committee.

The most authoritative publications are "The UKA Ballroom Book" and "The UKA Latin Book" – manuals by the United Kingdom Alliance of Professional Teachers of Dance, the international dance training

and examination committee, which contain a detailed description of all figures of the Waltz, slow Foxtrot, Tango, Quickstep, Viennese Waltz and figures of Latin American dances of international style, respectively.

According to Walter Laird and Winfried Bruske, “ballroom dance technique will never be perfect as it relates to the dynamics of the human body and continually changes the trend” (Laird, Bruske 1999), thus the evolution of execution technique and teaching of the European and Latin American dancing of international style is continuing.

In 2011–2013, new books of the European and Latin American dancing techniques were published by the World Dance Federation, and are popular among dancers and ballroom dance teachers.

### Conclusions

Considering the results of analysis of the technique and particularities of teaching the European and Latin American dancing of the international style, the stages of the development of the technical aspects of the ballroom dance performance during the twentieth century are studied. Changes and additions were made to improve the system of methodological recommendations and technical terms in the process of evolving ballroom dance, included into authoritative publications, according to changes approved by European and Latin American Dances of the Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD), the International Dance Teachers' Association (IDTA), the World Dance Council (WDC), the United Kingdom Alliance (UKA) and the World DanceSport Federation (WDSF).

### References

- Borrows, F. (1948). *Theory and Technique of Latin-American Dancing*. London: Frederick Muller.
- Borrows, F. (1964). *Theory and Technique of Latin-American Dancing*. 3rd. ed. London: Frederick Muller.
- British Dance Council. (2018). Rule Book, [pdf] London: British Dance Council Limited. Available at: <<http://www.bdconline.org/Portals/24/Revised-BDC-Rulebook-DOWNLOAD-AMENDED.pdf>> [Accessed: 14 February 2019]
- Davies, H.V. (1949). Foreword. In: D. Petrides. *The Latin-American dances*. London. N.p.
- Howard, G. (1995). *Technique of Ballroom Dancing*. England, Brighton: International Dance Publications.
- Imperial Society of Teachers of Dancing. (2004). *100 years of dance: a history of the ISTD Examinations Board*. London : Imperial Society of Teachers of Dancing.
- Laird, W. (2003). *Technique of Latin Dancing*. Brighton, England.
- Laird, W. and Bruske, W. (1999). *Technique of Latin Dancing inclusive Supplement*. Nahe : Condor Musikvertrieb.
- Moore, A. (1948). *The Revised Technique*. London: The imperial society of teachers of dancing.
- Romain, E., Sydney, F. and Pearson, P. (1983). *Imperial Society of Teachers of Dancing. The Revised Technique of Latin-American Dancing*. London: The Imperial Society of Teachers of Dancing.
- Silvester, V. (1927). *Modern Ballroom Dancing*. London: Herbert Jenkins.
- Silvester, V. (1932). *Theory and Technique of Ballroom Dancing*. London: Herbert Jenkins.
- Silvester, V. (1936). *The Art of the Ballroom*. London : Herbert Jenkins.
- Smith-Hampshire, G. (2000). *The Viennese waltz. How to raise a champion*. Tomsk: STT.

### Список використаних джерел

1. Смит-Хэмпшир Г. *Венский вальс. Как воспитать чемпиона*. Томск: STT, 2000. 285 с.
2. Borrows F. *Theory and Technique of Latin-American Dancing*. London: Frederick Muller, 1948. 299 p.
3. Borrows F. *Theory and Technique of Latin-American Dancing*. 3rd. ed. London: Frederick Muller 1964. 276 p.
4. *British Dance Council Rule Book 1st January 2015 to 31st December 2017 Amended version* [pdf]. URL : <http://www.bdconline.org/Portals/24/Revised-BDC-Rulebook-DOWNLOAD-AMENDED.pdf>. (Accessed: 14 February 2019).
5. Davies H. V. *Foreword. Petrides Dimitri the Latin-American dances*. London, 1949. 61 p.
6. *100 years of dance: a history of the ISTD Examinations Board*. London : Imperial Society of Teachers of Dancing, 2004. 171 p.
7. Howard G. *Technique of Ballroom Dancing*. Brighton: International Dance Publications, 1995. 132 p.
8. Laird W. *Technique of Latin Dancing*. 6th ed. England: Brighton, 2003. 215 p.
9. Laird W., Bruske W. *Technique of Latin Dancing: inclusive Supplement*. Nahe : Condor Musikvertrieb, 1999. 255 p.

10. Moore A. *The Revised Technique*. London: The imperial society of teachers of dancing, 1948. 134 p.
11. Romain E., Sydney F., Pearson P. *Imperial Society of Teachers of Dancing. The Revised Technique of Latin-American Dancing*. London: The Imperial Society of Teachers of Dancing, 1983. 192 p.
12. Silvester V. *Modern Ballroom Dancing*. London : Herbert Jenkins, 1927. 264 p.
13. Silvester V. *Theory and Technique of Ballroom Dancing*. London: Herbert Jenkins, 1932. 153 p.
14. Silvester V. *The Art of the Ballroom*. London: Herbert Jenkins, 1936. 162 p.

*The article was received in editors office: 11.02.2019*

**ФОРМУВАННЯ ТЕХНІКИ  
ВИКОНАННЯ ТА МЕТОДИКИ  
ВИКЛАДАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ  
ТА ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИХ ТАНЦІВ  
МІЖНАРОДНОГО СТИЛЮ:  
ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ**

Кеба Мирослав Євгенович  
Старший викладач,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна

Метою статті є історіографічний аналіз навчально-методичної літератури з техніки виконання та особливостей викладання європейських та латиноамериканських танців міжнародного стилю у мистецтвознавчому контексті; простежити етапи формування технічних аспектів виконання бального танцю та висвітлити сучасні напрацювання згідно з виданнями Міжнародної асоціації вчителів танцю (IDTA), Імперської спілки вчителів танцю (ISTD) та Всесвітньої федерації танцювального спорту (WDSF).

Методологія дослідження. У дослідженні використано органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму. Крім того, застосовано методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. Наукова новизна статті полягає у визначенні головних засад формування технічних аспектів виконання та особливостей викладання європейських та латиноамериканських танців міжнародного стилю протягом ХХ ст. та на сучасному етапі.

Висновки. У результаті проведеного аналізу техніки виконання та особливостей викладання європейських та латиноамериканських танців міжнародного стилю, розглянуто етапи формування технічних аспектів виконання бального танцю протягом ХХ ст., удосконалення систематизації методичних рекомендацій та технічних положень, зміни та доповнення внесені у найавторитетніші видання, згідно зі змінами затвердженими Комітетами європейських та латиноамериканських танців Імперського товариства вчителів танцю (ISTD), Міжнародною асоціацією вчителів танцю (IDTA), Всесвітньою радою танцю (WDC), Альянсом Сполученого Королівства (UKA) та Всесвітньою федерацією танцювального спорту (WDSF) у процесі еволюціонування бального танцю.

*Ключові слова:* бальні танці; техніка виконання; фігури танцю; міжнародний стиль.

**ФОРМИРОВАНИЕ ТЕХНИКИ  
ВЫПОЛНЕНИЯ И МЕТОДИКИ  
ПРЕПОДАВАНИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ И  
ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИХ ТАНЦЕВ  
МЕЖДУНАРОДНОГО СТИЛЯ:  
ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Кеба Мирослав Евгеньевич  
Старший преподаватель,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Целью статьи является историографический анализ учебно-методической литературы по технике исполнения и особенностей преподавания европейских и латиноамериканских танцев международного стиля в искусствоведческом контексте; проследить этапы формирования технических аспектов выполнения бального танца и осветить современные наработки согласно изданиям Международной ассоциации учителей танца (IDTA), Имперского союза учителей танца (ISTD) и Всемирной федерации танцевального спорта (WDSF). Методология исследования. В исследовании использованы органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма. Кроме того, применены методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический,

статистический, описательный, логико-аналитический. Научная новизна статьи заключается в определении главных принципов формирования технических аспектов выполнения и особенностей преподавания европейских и латиноамериканских танцев международного стиля в течение XX в. и на современном этапе.

Выводы. В результате проведенного анализа техники выполнения и особенностей преподавания европейских и латиноамериканских танцев международного стиля, рассмотрены этапы формирования технических аспектов выполнения бального танца в течение XX в. Совершенствование систематизации методических рекомендаций и технических положений, изменения и дополнения внесены в авторитетные издания, согласно изменениям утвержденным Комитетами европейских и латиноамериканских танцев Имперского общества учителей танца (ISTD), Международной ассоциацией учителей танца (IDTA), Всемирным советом танца (WDC), Альянсом Соединенного Королевства (UKA) и Всемирной федерацией танцевального спорта (WDSF) в процессе эволюционирования бального танца.

*Ключевые слова:* бальные танцы; техника исполнения; фигуры танца; международный стиль.



DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172697

УДК 793.33:792.8

**СПЕЦИФІКА  
ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ  
СЦЕНІЧНОЇ БАЛЬНОЇ  
ХОРЕОГРАФІЇ**

Крись Андрій Іванович  
Викладач,  
ORCID: 0000-0002-5413-1992,  
e-mail: Krys.rumba@gmail.com,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті – осмислити специфіку естетичного сприйняття глядачем сценічної бальної хореографії в контексті дослідження драматургії як художнього методу створення та вираження змісту й форми сучасної сценічної хореографічної постановки. Методологія дослідження. Застосовано загальнонаукові та конкретно наукові методи пізнання: аналітичний (для опрацювання наукової літератури), порівняльний (для проведення порівняльного аналізу особливостей естетичного сприйняття лексики бального танцю), типологічний (спрямований на виявлення і з'ясування специфіки естетичного сприйняття глядачем сценічної бальної хореографії) та мистецтвознавчий аналіз. Наукова новизна. Висвітлено специфіку естетичного сприйняття сценічної бальної хореографії глядачем; розглянуто мистецтвознавчі й хореологічні праці сучасних зарубіжних науковців з метою наукового обґрунтування естетичного сприйняття творів сценічної хореографії; визначено вплив драматургії та композицію постановок на процес осмислення й сприйняття глядачем сенсово-змістового аспекту; проаналізовано лексику бального танцю в контексті естетичного сприйняття; уточнено та доповнено поняття «естетичне сприйняття», «естетичний досвід», «естетична перевага». Висновки. Естетичне сприйняття глядачем сценічного бального танцю – багатогранне явище, оскільки, крім впливу хореографії, характерної для цієї танцювальної форми, сублімує сприйняття сценічного оформлення, костюмів, візуальних ефектів та ін. Ці фактори формують не лише естетичний досвід сценічних постановок бального танцю, а і їхню особисту інтерпретацію. Сценічна бальна хореографія, як виконавське мистецтво, що потребує глядачів, завдяки власній виразності досягає функції комунікативності, оскільки не тільки вміщує, а й передає сенс.

*Ключові слова:* сценічна бальна хореографія; естетичне сприйняття; драматургія; композиція; віртуозні рухи.

**Вступ**

Здатність людини цінувати мистецтво досягається завдяки культивуванню естетичної уваги, більш відомої як естетичне ставлення, що є споглядальним, проникливим та інтуїтивним. Сценічний бальний танець, вигаданий і поставлений балетмейстером, актуалізований виконавцем та його сприйняття глядачем розглядається як естетична подія. Варто зазначити, що глядач сприймає танець не як статичний об'єкт, а як творчий процес. Отже, його сприйняття – це свідчення процесу вираження, естетичного процесу та руху як єдиного цілого.

Комунікативні можливості хореографічного мистецтва в просторі художньої культури розкриваються в аспекті взаємозв'язку між індивідуумами. У сценічній бальній хореографії маємо на увазі взаємозв'язок між балетмейстером-постановником і танцюристами, балетмейстером-постановником і глядачем, танцюристами і глядачем, глядачем та іншими глядачами в контексті загальнолюдського єднання. Отже, художня комунікація розуміється нами як механізм пізнання тієї інформації, що закодована балетмейстером у постановці, а її головна мета – збудження глядацьких емоцій, що сприяє створенню емоційної близькості між автором та глядачем.

Визначення особливостей естетичного сприйняття постановок сценічної бальної хореографії в контексті дослідження специфіки танцювальної драматургії як художнього методу створення та подавання змісту й форми сучасної сценічної хореографічної постановки, здійсненої на основі лексики бального танцю, та їх теоретичне обґрунтування, дасть змогу, на нашу думку, підвищити рівень художньої комунікації між балетмейстером-постановником, виконавцями та глядачем.

Аналіз останніх досліджень та публікацій засвідчує, що в зарубіжному науковому дискурсі існує багато праць, присвячених дослідженню естетичного досвіду танцю. Різноманітним аспектам цього

міждисциплінарного феномену присвячені наукові роботи С. Стівенса («Хореографічне пізнання: твори часу та простору», 2000), А. Фенемора («Бути враженим виконанням», 2003), Б. Монтеро («Пріоріцепція як естетичне відчуття», 2006), М. Вукадінович та С. Марковича («Естетичний досвід танцювальних постановок», 2011), С. Вікарі, М. Сперлінга, Д. вон Зіммерман та Г. Орга («Естетика спільних дій», 2017) та ін.

Проте проблематика та специфіка естетичного сприйняття сценічного бального танцю й досі лишається недостатньо висвітленими, актуалізуючи подальші дослідження.

### **Мета статті**

Мета статті – визначити специфіку естетичного сприйняття глядачем сценічної бальної хореографії в контексті дослідження драматургії як художнього методу створення та подавання змісту й форми сучасної сценічної хореографічної постановки.

### **Виклад матеріалу дослідження**

Аналізуючи історію сценічного танцю, який потрапив до театральної дійсності в якості одного із засобів виразності балетної вистави, а відтак опинився у невласивому йому часо-просторовому середовищі, що пояснюється специфікою побудови сценічного світу, який є власне протиставленням реальному життю, дослідники зазначають, що це пов'язано з тим, що новий простір його існування суперечив умовам, у яких формувалася та еволюціонував досценічний танець: його знакова система була орієнтована на вираження переважно конкретно-типових рис, а рефлексивний досвід не вимагав чіткого розподілу на світ реальний та вигаданий (Кондратенко, 2009, с. 124).

Розвиток бального танцю в напрямку театралізації – своєрідне поєднання результатів творчих криз, завдяки яким технічна еволюція хореографічної лексики змінювалася відповідно до сценічних умов цілісності та умовності театральної дії. З одного боку, зміни в структурі художньої мови бального танцю призводили до втрати певних конкретно-типових якостей, з іншого – до формування різноманітних умовних значень, проте сценічна бальна хореографія безумовно лишалася системою, підкореною загальним внутрішнім законам танцювального мистецтва – процесу формотворення, який базується на варіативності розвитку техніки виконання, принципам побудови лексичного вираження, що пов'язані з ритмічною організацією рухів, властивих лише композиційним елементам бальному танцю й ін.

Протягом періоду театралізації сценічного бального танцю були задіяні всі елементи, властиві структурі досценічної лексики, які систематизовано і трансформовано відповідно до правил сценічної дійсності.

Варто зазначити, що теза про те, що технічність структури танцювальної лексики є головною ознакою сценічної бальної хореографії зокрема та сценічної хореографії загалом, як сфери діяльності професіоналів, викликає серед науковців дискусії й на сучасному етапі. Так, наприклад, на думку Ю. Кондратенка (2009, с. 124), така позиція є недостатньо точною, оскільки факт про те, що прагнення до розвитку техніки вираження – спадщина досценічного танцю, не враховано. Дослідник зазначає, що техніка завжди розвивалася завдяки постійному тяжінню танцю до варіативності, проте конкретні механізми її реалізації (мається на увазі синтаксична композиція і стилістика) принципово різнилися під час кожного періоду еволюції танцювального мистецтва.

Нині хореографічна драматургія, позиціонується дослідниками як складне та глибинне явище, особлива технологія розміщення художніх деталей образної картини сценічного хореографічного дійства, яка дає балетмейстеру-постановнику змогу максимально чітко та яскраво відобразити результати художньо-творчого хореографічного бачення тій мислення (Богданов, 2017, с. 5).

У контексті даного дослідження позиціонуємо сценічний бальний танець як особливий тип складного та артикульованого руху людини, тобто системи організованих та формалізованих рухів, що передають і розкривають його сенсово-змістовий аспект. Естетичне сприйняття розглядається нами як особливий стан свідомості, що характеризується чіткою спрямованістю на певний об'єкт, який привертає увагу та захоплює суб'єкт, тоді як усі інші об'єкти й дії, що відбуваються в навколишньому середовищі, вилучені з його свідомості.

Варто відрізнити поняття «естетичний досвід» від «естетичної переваги», оскільки в першому поєднано і приємні, і неприємні відчуття, які можуть бути однаково естетично цікавими, тоді як

у другому поєднано афективну та гедоністичну оцінку – воно визначається рівнем задоволення, котре глядач відчуває, спостерігаючи за зовнішніми об'єктами (Kawabata, Zeki, 2004, с. 1701).

Особливого значення в процесі естетичного сприйняття танцю набуває кінестетика, оскільки відчуття руху не менш привабливе в естетичному розумінні, аніж зір, запах, дотик та слух.

Варто зазначити, що на початку XXI ст., унаслідок розвитку галузі нейроестетики (вчення про нейрологічні принципи створення та аналізу творів мистецтва), з'явилися перші дослідження, які здатні посприяти розумінню специфіки естетичного досвіду людини на рівні нервової системи.

На думку Д. Фредберга (2007, с. 197–203), важливим фактором у формуванні естетичного досвіду глядача є симуляція дій, емоцій і тілесних відчуттів, наявних або тих, які мають у творі візуального мистецтва. Відповідно до цієї теорії, утілений глядачем резонанс мистецтва може бути обумовлений змістом твору (наприклад, емпатичний біль, який виникає під час перегляду сценічної постановки).

У контексті даного дослідження вважаємо за доцільне розглянути деякі праці зарубіжних науковців, присвячені вивченню мистецького середовища, у якому дії, необхідні для створення художніх творів, позиціонуються як художня діяльність. Зокрема, дослідження спрямовані на виявлення та наукове обґрунтування естетичного сприйняття творів сценічної хореографії.

Так, Е. Кросс (2011), досліджуючи зв'язок між естетичною оцінкою та фізичними можливостями глядачів в процесі споглядання танцю, зауважує, що як правило, глядачі надають перевагу постановкам, де переважають віртуозні, технічно складні рухи. На думку дослідниці, якби глядач був здатен виконувати рухи, використані хореографом у сценічному танці, постановка не справила б на нього велике враження. Проте, набагато більшу симпатію викликають рухи, котрі, на думку глядача, він міг би виконати особисто.

Існує думка, що сприйняття танцю глядачем доцільно визначати як опосередковану дію, тобто як уявну участь або проекцію відчуттів танцюристів. Акцентуючи на тому, що естетичне враження від танцю глядача може бути пов'язане з механізмом «дзеркальних нейронів», науковці зазначають, що в процесі споглядання за танцем може виникнути внутрішнє переживання, схоже на те, що виникло, якби танцював глядач. Це відчуття пояснюється дією системи «дзеркальних нейронів»: споглядач під час танцю переміщується у «внутрішню» ситуацію, що виникла б за умови активного виконання ним тих самих дій (Montero, 2006, pp. 231–242).

Оскільки танець – це особливий вид діяльності, що відрізняється від інших видів діяльності з точки зору контексту, художній танець – це людський високо артикульований рух, контекст якого включає присутність глядачів, певний тип сцени, освітлення та/або декорацій. Окрім специфічних характеристик танцю, пов'язаних з його просторовою та часовою синхронізацією та визначеністю, присутність глядачів є характеристикою, що визначає його як виконавське мистецтво в момент, призначений для танцювального виступу, момент, який є остаточним створенням танцю.

В. Фрімен (1995, р. 56) висловлює припущення, що танець як форма мистецтва почав практикуватися, коли з'ясувалося, що він викликає задоволення та відчуття приналежності до співтовариства і у виконавців, і в глядача. У класичних психологічних термінах досвід танцю глядачів визначається як «випадок вікарного досвіду», тобто уявної участі або проекції в досвіді споглядання за танцюристами. Відтак однією зі специфічних характеристик естетичного досвіду глядача в танці є можливість вільно сконцентруватися на внутрішніх якостях руху завдяки відсутності мети його виконати.

Варто зазначити, що глядач, який має танцювальний досвід, естетично оцінює та осмислює танець зовсім з інших позицій.

М. Вукадінович (2011, р. 29), порівнюючи естетичне сприйняття танцю виконавцями та глядачем, зазначає, що структура естетичного досвіду танцюристів має чотири відносно незалежні виміри – динамізм, унікальність, емоційна оцінка та хвилювання, тоді як структура естетичного досвіду глядача складається із трьох вимірів – динамізму, унікальності та афективної оцінки. Саме вони належать не лише до специфічних характеристик танцю, а й до певних якостей, що його визначають.

На думку Д. Берліне (1974, р. 43), складні та віртуозні рухи, які глядач у виконанні професіоналів сприймає як природні та легкі, сприяють посиленню розуміння того, що їхня майстерність є свідченням фізичного подвигу, який значно перевершує власні здібності та можливості глядача. Отже, навіть ті рухи, які здаються легкими у виконанні для професійного танцюриста, але складними для глядача, оцінюються та сприймаються ним як приємніші.

Деякі дослідження засвідчують, що людина більш сприйнятлива до візуального ряду, який легко зрозуміти, а також до постановок, де виконавці взаємодіють «плавно та ефективно» (Hayes, Paul, Beuger, Tirrege, 2008, р. 465), що демонструє безпосередній зв'язок між позитивним сприйняттям постановки глядачем та драматургією сценічного танцю і композицією, обраними хореографом.

Відтак постановки сценічного бального танцю, у яких драматургія та композиційні елементи сприяють процесу осмислення глядачем змісту та ідеї номера або хореографічного твору, переважають віртуозні, технічно складні рухи, які сприймаються аудиторією як легкі та природні, а виконавці демонструють гармонійну професійну співпрацю, можемо позиціонувати не лише як високохудожні й технічно досконалі, а і як найбільш комерційно вдалі.

Особливо важливою в контексті визначення специфіки емоційного сприйняття постановок сценічної бальної хореографії виявилася праця С. Вікарі, М. Сперлінга, Д. вон Зіммерман та Г. Орга «Естетика спільних дій» (2017). На основі аналізу рухів виконавців та емоційних реакцій глядачів дослідники доводять, що позитивні та негативні оцінки глядачів пов'язані із залежними від виконання та чуттєвими до часу відносинами між синхронністю та явними й неявними афективними реакціями. Отже, саме синхронність виконавців є більш послідовним предиктором залучення аудиторії, ніж візуальний рух або його прискорення, що є свідченням важливої ролі поведінкової координації в естетиці танцю.

Нагомість Г. Орга, Н. Хагура та П. Хегард (2013, pp. 603–612) зазначають, що естетичні переваги глядача залежать від пози тіла танцюриста, видимого продовження руху, послідовної симетрії та хореографічної структури.

На думку дослідників, у стилізованих формах танцю естетика рухів залежить від прототипічності (Daprati, Iosa, Haggard, 2009) та знайомства з лексикою рухів, граматичними структурами, що регулюють переходи між конкретними рухами та музичними перевагами глядачів.

Д. Ханна (1983, р. 273) зауважує, що, відповідно до специфіки сценічного мистецтва, живі виступи ніколи не бувають однаковими і залежать від безпосередньої взаємодії з аудиторією.

Сценічна бальна хореографія передбачає не тільки безпосередній взаємовплив між виконавцями та глядачами; естетичне сприйняття танцю відображає минулі, теперішні та очікувані в майбутньому події в постановці. Зазвичай більшість досліджень у галузі естетики зосередженні на дискретних естетичних судженнях, що унеможливають визначення динамічного характеру хореографічного мистецтва.

Внаслідок проведеного дослідження можемо констатувати, що сумарне естетичне сприйняття виконання сценічного бального танцю пов'язане з конкретними, чутливими до часу відносинами між рухами танцюристів та реакцією глядачів на ці рухи.

### **Висновки**

Естетичне сприйняття глядачем сценічного бального танцю – багатогранне явище, оскільки, крім впливу хореографії, характерної для означеної танцювальної форми, сублімує сприйняття сценічного оформлення, костюмів, візуальних ефектів та ін. Ці фактори формують не лише естетичний досвід сценічних постановок бального танцю, а і їхню особисту інтерпретацію. Сценічна бальна хореографія як виконавське мистецтво, що потребує глядачів, завдяки власній виразності досягає функції комунікативності, оскільки не тільки вміщує, а й передає сенс.

### **Список використаних джерел**

1. Богданов Г.Ф. *Основы хореографической драматургии*. Санкт-Петербург : Планета-Музыка, 2017. 168 с.
2. Кондратенко Ю. А. *Язык сценического танца: видовая специфика и морфология*. Саранск : Изд-во Мордов. Ун-та, 2009. 136 с.
3. Aesthetic experience of dance performances. *Psihologija*. 2012. Vol. 45, Issue 1. P. 23-41. DOI:10.2298/PSI1201023V.
4. Berlyne D. E. Studies in The New Experimental Aesthetics: Steps Toward an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation. *Journal of Research in Music Education*. 1974. № 23(3). DOI: 10.2307/3344649.
5. Cross E., Kirsch L., Ticini L., Schütz-Bosbach S. The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception. *Frontiers in human neuroscience*. 2011. DOI: 10.3389/fnhum.2011.00102.
6. Daprati E., Iosa M., Haggard P. A dance to the music of time: aesthetically-relevant changes in body posture in performing art. *PLoS ONE*. 2009. № 4(3). DOI: 10.1371/journal.pone.0005023.
7. Freedberg D., Gallese V. Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience. *Trends in Cognitive Science*. 2007. Vol. 11. № 5. pp. 197–203.
8. Freeman W. *Societies of Brains. A study in the neuroscience of Love and Hate*. New York, Hillsdale : Columbia University Press, 1995. 204 p.

9. Hanna J. *The performer-audience connection: emotion to metaphor in dance and society*. Austin: University of Texas Press, 1983. 273 p.
10. Hayes A., Paul M., Beuger B., Tipper S. Self produced and observed actions influence emotion: the roles of action fluency and eye gaze. *Psychological Research*. 2008. Vol. 72. Issue 4. pp. 461–472.
11. Kawabata H., Zeki S. Neural correlates of Beauty. *Neurophysiology*. 2004. № 91. pp. 1699–1705.
12. Montero B. Proprioception as an Aesthetic Sense. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2006. № 64(2). pp. 231–242.
13. Orgs G., Hagura N., Haggard P. Learning to like it: Aesthetic perception of bodies, movements and choreographic structure. *Consciousness and Cognition*. 2013. Vol. 22. Issue 2. pp. 603–612. DOI: 10.1016/j.concog.2013.03.01.
14. Vicary S., Sperling M., Zimmermann J., Richardson D., Orgs G. Joint action aesthetics. PLoS ONE. 2017. No. 12(7). DOI: 10.1371/journal.pone.0180101.

### References

- Berlyne, D.E. (1974). Studies in the New Experimental Aesthetics: Steps Toward an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation. *Journal of Research in Music Education*, no. 23(3). DOI: 10.2307/3344649.
- Bogdanov, G.F. (2017). *Osnovy horeograficheskoy dramaturgii* [Fundamentals of choreographic drama]. St. Petersburg: Planeta-Muzyiki.
- Cross, E., Kirsch, L., Ticini, L. and Schütz-Bosbach, S. (2011). The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception. *Frontiers in human neuroscience*. DOI: 10.3389/fnhum.2011.00102.
- Daprtati, E., Iosa, M. and Haggard, P. (2009). A dance to the music of time: aesthetically-relevant changes in body posture in performing art. *PLoS ONE*, no. 4(3). DOI: 10.1371/journal.pone.0005023.
- Freedberg, D. and Gallese, V. (2007). Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience. *Trends in Cognitive Science*, vol. 11, no. 5, pp. 197–203.
- Freeman, W. (1995). *Societies of Brains. A study in the neuroscience of Love and Hate*. New York, Hillsdale : Columbia University Press.
- Hanna, J. (1983). *The performer-audience connection: emotion to metaphor in dance and society*. Austin: University of Texas Press.
- Hayes, A., Paul, M., Beuger, B. and Tipper, S. (2008). Self-produced and observed actions influence emotion: the roles of action fluency and eye gaze. *Psychological Research*, vol. 72, issue 4, pp. 461–472.
- Kawabata, H. and Zeki, S. (2004). Neural correlates of Beauty. *Neurophysiology*, no. 91, pp. 1699–1705.
- Montero, B. (2006). Proprioception as an Aesthetic Sense. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no. 64(2), pp. 231–242.
- Kondratenko, Yu.A. (2009). *Yazyk stsenicheskogo tantsa: vidovaya spetsifika i morfologiya* [Language of scenic dance: specific character and morphology]. Saransk : Moscow University Press.
- Orgs, G., Hagura, N. and Haggard, P. (2013). Learning to like it: Aesthetic perception of bodies, movements and choreographic structure. *Consciousness and Cognition*, vol. 22, issue 2, pp. 603–612. DOI: 10.1016/j.concog.2013.03.01.
- Vicary S., Sperling M., Zimmermann J., Richardson D. and Orgs G. (2017). Joint action aesthetics. PLoS ONE, no. 12(7). DOI: 10.1371/journal.pone.0180101.
- Vukadinović, M. and Marković, S. (2011). Aesthetic Experience of Dance Performances. *Psihologija*, vol. 45(1), pp. 23–41. DOI: 10.2298/PSI1201023V.

Стаття надійшла до редакції: 04.03.2019

**СПЕЦИФИКА  
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ  
СЦЕНИЧЕСКОЙ БАЛЬНОЙ  
ХОРЕОГРАФИИ**

Крысь Андрей Иванович  
Преподаватель,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель статьи – осмыслить специфику эстетического восприятия зрителем сценической балльной хореографии в контексте исследования драматургии как художественного метода создания и выражения содержания и формы

современной сценической хореографической постановки. Методология исследования. Применены общенаучные и конкретно научные методы познания: аналитический (для обработки научной литературы), сравнительный (для проведения сравнительного анализа особенностей эстетического восприятия лексики бального танца), типологический (направленный на выявление и определение специфики эстетического восприятия зрителем сценической бальной хореографии) и искусствоведческий анализ. Научная новизна. Освещена специфика эстетического восприятия сценической бальной хореографии зрителем; рассмотрены искусствоведческие и хореологические труды современных зарубежных ученых с целью научного обоснования эстетического восприятия произведений сценической хореографии; определено влияние драматургии и композиции постановок на процесс осмысления и восприятия зрителем смыслово-содержательного аспекта; проанализирована лексика бального танца в контексте эстетического восприятия; уточнены и дополнены понятия «эстетическое восприятие», «эстетический опыт», «эстетическое превосходство». Выводы. Эстетическое восприятие зрителем сценического бального танца – многогранное явление, поскольку кроме влияния хореографии, характерной для данной танцевальной формы, сублимирует восприятие сценического оформления, костюмов, визуальных эффектов и др. Эти факторы формируют не только эстетический опыт сценических постановок бального танца, но и их личную интерпретацию. Сценическая бальная хореография, как исполнительское искусство, которое требует зрителей, благодаря своей выразительности достигает функции коммуникативности, поскольку не только содержит, но и передает смысл.

*Ключевые слова:* сценическая бальная хореография; эстетическое восприятие; драматургия; композиция; виртуозные движения.

<b>SPECIFICITY OF AESTHETIC PERCEPTION OF SCENIC BALLROOM CHOREOGRAPHY</b>	Andrii Krys <i>Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine</i>
--	---

The aim of the article is to determine the specificity of the aesthetic perception of the scenic ballroom choreography by audience in the context of the study of drama as an artistic method to create and present the content and form of the modern scenic choreographic production. Methodology of the research. General scientific and specifically scientific methods of cognition are as follows: analytical (for processing scientific literature), comparative (for carrying out a comparative analysis of aesthetic perception of ballroom dance vocabulary), typological (aimed at identifying and defining the specifics of aesthetic perception of ballroom choreography by audience), and art history analysis. The scientific novelty of the research. The specificity of the aesthetic perception of the scenic ballroom choreography by audience has been studied; art history and chorological works of modern foreign scientists in order to provide scientific basis to the aesthetic perception of scenic choreography works have been reviewed and analysed; the influence of drama and compositional of performances on the process of understanding and perception by the viewer of the semantic and content aspect has been determined; the vocabulary of ballroom dance in the context of aesthetic perception has been determined; the concepts of “aesthetic perception”, “aesthetic experience”, and “aesthetic excellence” are clarified and supplemented. Conclusions. The aesthetic perception of the scenic ballroom dance by the audience is a multifaceted phenomenon, whereas in addition to the influence of the choreography characteristic of this dance form, it sublimes the perception of the stage design, costumes, visual effects, etc. These factors form not just the aesthetic experience of ballroom stage performances, but also their personal interpretation. Scenic ballroom choreography, as a performing art, which requires the audience, achieves the function of communication through its expressiveness as it not only contains, but also conveys meaning.

*Keywords:* scenic ballroom choreography, aesthetic perception, drama, composition, masterful movements.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172699

UDC 76.012-051:159.954

## FACTORS OF IMAGINATIVE THINKING FORMATION OF A GRAPHIC DESIGNER

Tetiana Bozhko<sup>1a</sup>, Yaroslav Hordiichuk<sup>2a</sup>,<sup>1</sup>*PhD in Art History, Associate Professor,**ORCID: 0000-0001-5696-1941,**e-mail: bozhko\_to@ukr.net;*<sup>2</sup>*Teaching Assistant,**ORCID: 0000-0002-6740-2675,**e-mail: gordiy96@gmail.com;*<sup>a</sup>*Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia Str., 01133, Kyiv, Ukraine*

The purpose of the study is to identify a set of factors forming the imaginative thinking of a designer, necessary for generating a significant number of project proposals and argumentation of different options for the implementation of design objects; to find out the mechanisms of selection and application of images and symbols implemented in projects. Research methods. For an in – depth study of the factors forming the imaginative thinking of a designer the methods of analysis and synthesis, comparison and abstraction were applied, which made it possible to distinguish the essential components of all influence factors and identify the specific features of their interaction. Scientific novelty. The research for the first time established an objective and coherent picture of the conditions and requirements for the design activities of graphic design specialists, understanding the specifics of creating images in the designer’s minds in accordance with existing factors and found the presence of a synergistic effect of the interaction of various factors that affect the effectiveness and productivity of the designer’s work. Conclusions. Formation and development of artistic and imaginative thinking of designers is one of the most important tasks of a higher professional school, for the solution of which it is necessary to develop new pedagogical technologies, based on the most significant achievements of the complex of sciences: pedagogy, psychology, philosophy, modern information, printing and packaging technologies. For the effective formation, development of artistic and figurative thinking of a designer it is necessary to use the structural and integrated approach and ensure the integrated impact of all factors found in the study.

*Keywords:* artistic and image thinking of a designer; consciousness of a designer; factors of influence.

### Introduction

The study of the mechanisms for creating images, the peculiarities of ”manipulating” in consciousness of their complex systems has a methodological significance, since the intellectual image forms the main content of the mental. According to S. Rubinstein, “the world of images is an essential component of the inner world of a human, the result of his individual experience of obtaining and transforming information” (Rubinstein 2002, p. 23). Only by studying the nature of the conscious image, which contains the mind and the sensation, the essence and existence of the internal and external, individual and social, one can ensure the integrity of the design of visual communications that makes up the domain of the graphic designer’s work.

The relevance of the proposed publication’s theme is due to the ever – increasing spread of graphic design as a profession and the need for a clear understanding of all factors that influence the formation of imaginative thinking of a graphic design specialist. The study of the genesis of the formation and development of figurative thinking is of great importance for understanding the determinants of the professional development of designers, its general logic and concrete ways of realization. The imaginative thinking is an essential element in all human activities without exception, no matter how abstract and developed they are. However, the content of mental images, the conditions for their creation, their operation in the process of mastering specific and diverse activities are significantly changing, since the image functions in thinking not by itself, but in the complex structure of this activity it performs special functions – planning, predicting, correcting, providing not only the perception of the given, but also the creation of a new – unknown previously or not existing at all.

In the process of clarification of the factors shaping the imaginative thinking of a graphic designer, the following works became fundamental: V. Abyzova “Theory of development of architectural and building

systems” (2009), where the factors of development of architectural objects are elucidated in detail; T. Bozhko “Methodical bases for improvement of the design of graphic design products” (2011), where the factors influencing the formation of properties of design objects in graphic design are systematically considered; O. Chuieva “Design and Artistic Instruments for the Design of Modern Consumer Packaging” (2014), which reveals and comprehensively presents the factors that influence the formation of packaging products. Of particular importance are the works of specialists in the psychological sphere: S. Rubinstein’s “Fundamentals of general psychology” (2002), O. Avramenko’s “Psychological features of the professional memory of designers formation” (1997), S. Volkova’s “Principles and mechanisms of creation in nature and human creativity” (2004).

The nature of the issues associated with the definition of professional requirements for graphic designers was considered by specialists in many branches of scientific knowledge – psychological, sociological, cultural and other. However, such problems were solved either separately, or in the context of narrowly defined aspects studied by each of the authors. At the same time, the greatest degree of coverage in scientific literary sources was received not only by the factors themselves, but also by the requirements imposed by socio-cultural, techno-economic, aesthetic and psychological factors. In the context of the above studies, these factors could be considered as the functions of each of the design objects, design concepts, such as demands or production technologies, etc. On the basis of comparison of the problems considered in the works of a wide range of authors, and their adaptation to the context of the proposed research, the authors synthesized the factors and systematized them.

### **The purpose of the article**

The purpose of the study is to identify a set of factors of forming imaginative thinking, which is a very important point in the process of formation and fruitful functioning of specialists in graphic design, taking into account that the designer in the process of development should generate a significant number of project proposals, analyze their compliance with the wishes of the customer, argue their proposed options realization of objects of designing; argue the use of certain images and symbols and, conversely, argue avoiding those images and symbols that are inappropriate, but the customer like them, which is unsuccessful in terms of design, which must be rejected by the designer with the appropriate argument, with reference to the relevant design factors.

### **Presentation of the main material**

In a study by T. Bozhko (2011) it is proved that the design represents a kind of system – building activity, aimed at establishing connections between all factors influencing the design results. The result of the work has become the allocation of such groups of factors as socio-cultural, aesthetic, psychological, communicative (functional), ideological, technical and economic.

The need to highlight and complex the representation of socio-cultural factors is due to the interconnection between communications, created by designers for mass distribution in the environment, and culture and demands of society itself. Comprehensive justification of this connection was provided by A. Mol, who emphasized the importance of the information exchange processes as a self – sufficient social function of a society (Mol 1966, p.28).

Socio-cultural factors include: the socio-economic status and the level of requests of different layers of the population, its existing and prospective needs and possibilities, requirements and expectations of the addressees in relation to the nature of visual appeals; socio-demographic structure and related stereotypes and rituals of ethnic and national cultures; the level of education and the degree of familiarity with the content contexts of art works of different historical periods for their comparison and appraisal in visual communications; legislative base and legal acts on conducting advertising activity and protection of identification marks; the needs of society in predictive information about future culture models; fashion and changing the tastes and needs of consumers.

The existence of factors in this group is due to the constant correlation of the results of design with the culture of consumption. At the same time, the culture itself is closely connected to the already existing myths, stereotypes, and cultural symbols that develop and nourish it, through constant updating and adding. According to M. Kahan (1965), the emergence and development of applied artistic activities, which include graphic design, extend the boundaries of perception of reality, through the use of art for reflecting not so much the objective existence of things as the world of human representations and interests, tangent to its practical life and spiritual directions.



I. Rozenon (2008) refers to the sociocultural factors also the existence of rituals that establish a system of values in the society: from the spiritual to the commonplace. Rites are considered in connection with household items, which are considered as material or symbolic carriers of style and lifestyle. The graphic representation of rituals, representations and interests through visual symbols, along with variations in their content contexts, can change the stereotyped attitudes and behavior of a wide range of people, build or destroy previously established stereotypes, change the perceptions of causal relationships in archetypal structures of the subconscious, form new worldviews myths and styles of life, state “fashionable” models of mass culture, etc. Therefore, imaginative designer – graphic thinking should use existing rituals, transform them and modify them in relation to the needs and requirements of the design situation.

Socio-cultural factors are of particular relevance in the design of advertising appeals, which are clearly focused on the system of values and preferences of a particular social group. Their design represents the cultural and spiritual needs of the society to receive information about the prospects of development and possible models of future culture in a conditional generalized form; they are considered as the ability of visual communications to substitute existing historical and cultural features and traditions, to adapt and transform them in accordance with new living conditions.

The connection of socio-cultural factors with the existing and prospective needs of the population forces to take into account the aesthetic tastes of certain regions, ethnic groups and even historical periods, the influence of fashion on changing consumers' needs. The consideration of needs, in turn, is closely linked to the state of the consumer market, the need to ensure commercial success in the implementation of products. Consequently, socio-cultural factors, closely related to marketing, include the study of the consumer market and innovative proposals on it, feedback from consumers to producers (designers).

Among the socio-cultural factors, the level of legal protection of intellectual property objects, including works of art and design projects, becomes relevant. Its appearance is due to the fierce competition between producers of goods and services, which are forced to fight for the formation of interest and loyal attitude of consumers to their own goods and services due to the constant updating of advertising appeals, packaging and souvenir – graphic products.

Aesthetic factors include: stylistic characteristics of art works of various historical periods and aesthetic characteristics of the information environment. The development of trends and styles of art determines the key characteristics of figurative expressiveness and aesthetics of information, which is becoming widespread in the information environment, their conformity to the conditions of system reproduction. At the same time, aesthetic factors are largely due to the development of the cultural and spiritual needs of the society.

Aesthetic factors represent the central element of the artistic design overall system, because it is through them the contradictions between the general objectivity of the harmony of the world and the continuity of its scientific and technological changes are resolved (Kovreshnikova, 2009, p. 43). They are so related to all other groupings of factors, to what extent aesthetic views are a reflection of the systems of values established and accepted by society in certain historical periods (Kovreshnikova, 2009, p. 47).

Considering the question of self – sufficient aesthetic integrity of design works, Yu. Legenkyi (2000) sees aesthetic factors in spreading the traditions of elitism, hermetic style – making, as well as the tendencies of self – affirmation in the culture of the XXI century. due to the development of a new aesthetic reality. The scientist emphasizes the impossibility of avoiding cultural creativity, but notices the existence of various degrees of its manifestation.

Psychological factors are closely related to the abilities of human consciousness to perceive and process information. According to G. Golitsyn (1990), representatives of many branches of modern science consider the evolution as the development of new levels of information management. The conditions of this process are the ability of memory to select the most integral information groups from the environment and fix them in consciousness. In these processes, both short – term and long – term memory are involved (Golitsyn, 1990, p.18). The short – term is aimed at accelerated analysis of elements and the allocation of their distinct entity, and operates at tens of a fraction of a second. Its velocity instantaneously rises and increases significantly if the perception bodies receive information not about the varied, individualized and distinguished elements, but the information whose elements are related to each other and form an integral structure (Golitsyn, 1990, p. 111).

According to B. Sukhotin (1983), the volumes of this memory are small (approximately 5–8 units in the form of visual images, words or sounds), that is why it is expedient to use generalized discrete units of perception. Our consciousness, like the PIM, analyzes the characteristics of the elements and the stability of their connections, passing the received information to the next type of memory – operative, which has more volumes, but works in an inert mode, in comparison with the short – term memory, from which the most essential information characteristics

are removed and transferred to the main information store – a long – term memory, which is fixed in the form of certain content units – icons. Scientists from various fields of art studies, design (Danylenko 1999, p. 23) and psychology (Avramenko, 1997) adhere to common views on the ability of consciousness to relate words or images, fixed with the help of icons with a certain object, idea or phenomenon of the material world, and establish a stable emotional attitude towards them.

O. Avramenko (1997) considers the process of information perception as a set of symbolic – operator and space – time components, and its fixation in consciousness – as the level of generalization and allocation of the most significant features. The activity of their perception depends on the speed and amount of repetitions, which form the “rhythms of broadcasting” (Harris, 2001). T. Krasko (2002) and O. Pavlovska (2003) emphasize the need for repeated variable repetition of selected and minimized content coding elements in the processes of perception and providing an attention to visual communications.

Such properties of human consciousness and mechanisms of perception were corrected and perfected for ages. The evolutionary way of their formation was carried out through rational forms of preservation and codification of information embodied and produced in works of art and fixed through image thinking (Golitsyn and Petrov, 1990, p. 124). According to O. Avramenko (1997), the images formed in the mind of the designer are always multilayered (both genetically and functionally), that enables the person to cover and reproduce simultaneously several content contexts, moving them into the world of symbolic meanings, deliberately manipulating signs, symbols, words.

At the same time, perception and reproduction of information is not limited to general – psychological properties of consciousness. This process is much more complicated and dependent on the individual psychological characteristics of each individual, based on the system of living values and preferences. R. Harris (2001) draws attention to the emotional motivation of creation and perception of information, namely: shock, fear, drama; humor, heat, irony; excitement, admiration; misunderstanding, discontent, curiosity. R. Harris (2001) argues that the conformity, amplification and hyperbolization of the visual form of consolidation of the content of communicative treatment leads to its synergistic effect, a significant increase in the influence of advertising and graphic products. I. Rozenson (2008) with the reference to Ye. Tabachnik and L. Klimova builds the resistance of advertising appeals to the systems of interaction, in which consumers are introduced by the nature of professional activities: man – man; man – technician; man – sign systems. Such interaction of a system and a person, according to psychologists, by 98 percent is a guarantee the certain psych type formation, with the predicted nature of behavior and actions.

The listing below is not exhaustive. According to G. Pocheptsev (2003), the information influence in a densely filled environment is possible in the event of an unexpected and unpredicted application of carefully considered approaches, which leads to an unceasing search for new bases of consumer segmentation. Consequently, we will refer to psychological factors: psychological mechanisms of perception and processing of information, conditions for their activation and allocation of objects from the environment, self – improvement and constant improvement of the educational level of a specialist in graphic design, the innovation of such principles and the correspondence of the content of visual communications (hereinafter VC).

The graphic designer must constantly develop his own imaginative thinking and increase the image stock in the process of his practical activity, as well as research and analytical activities. The essence of practical activity is to find solutions to the problems that arise; Each order is a particular challenge that the designer accepts and wins when he finds the ones that will be the most successful among a huge number of solutions (images, imageries, techniques); At the same time, the designer picks up a lot of familiar images and studies new ones (the same with techniques and styles). The research and analytical activity of graphic designer is probably one of the most important factors in the formation of imaginative thinking and growth of graphic designer as a specialist. A graphic designer is a broad spectrum specialist who requires knowledge not only in the field of art, history of art, graphics, design itself, but also in the areas of information technology, history, marketing, cultural studies, mathematics and many others; the wider the horizons and the intellectual level of the graphic designer’s development are, the more successful the concept proposed by him will be. Also, the designer every day monitors examples of created design objects of other designers in their field and beyond (because the styles and certain design decisions are interwoven in different areas of design); the designer investigates these design objects, analyzes them, “divide into compartments” looks for strengths and weaknesses, examines where this design object is implemented or will be implemented and, accordingly, accumulates the styles, skills, images, symbols and etc., which, in his opinion, may be necessary in his further practical activity.

In its turn, self – activity of the individual is realized through self – education, self – development, communication and direct human activity. Education helps to reduce the impact of the environment and other factors on the socialization of the person, gives it a humanistic character.

Another important factor in the development of person as a personality is communication – the universal form of personality activity (along with knowledge, work and play), which manifests itself in the establishment and development of contact between people, in the formation of interpersonal relationships. The development of personality is impossible outside of human society. On this basis, a person who has an active social interaction is more developed socially, mentally and in other ways. Accordingly, the communication of persons with different personalities having different interests and violations of various topics in the process of communication, promotes intellectual development and, consequently, increases the supply of images and symbols for operation. Also, different acquaintanceship by interests promote the attendance of certain institutions, events that promote development.

The worldview factors include the public image of the designer in relation to the information presented in a visual form. K. Danilov (1999, p. 96) considers such factors as the form of collective consciousness, respect for alternative ideological foundations and confessions, and the ability to compare their own inquiries and actions with social norms.

V. Sydorenko (1984) distinguishes among such factors “aesthetic self – reflection of the designer”, which is considered as the ability to ensure the unity of objective expediency and subjective – value experience. It is a sign of qualitative changes in the requirements for each of the design products, environment, material culture, the indirect relationship between designer and society. This factor is based on the intelligence of the designer, his ability to analyze and verbal formulation of the nature of the tasks, the combination of spatial and formal – symbolic thinking (Krylov, 1998; Sydorenko, 1984; Tasalov, 1991). It provides for a constant comparison of everyday and individualized points of view, the existence of their own worldview and public position, the willingness to repeatedly defend and prove their own opinion. Worldview factors embody the ability to hold in the field of view a significant number of ideas simultaneously and compare them, reaching a qualitatively new level of synthesis (Danilov, 1999, p. 29).

Communicative factors are manifested in reducing the amount of time for the courses of processing and perception of information and decision – making, in the constant growth of requirements for the accuracy of reproduction of the content and the convenience of its perception. These include the increase in the range of products of graphic design, noted in the studies of V. Danylenko (1999), V. Liesniak (2009), T. Bozhko (2011), I. Rozenson (2008), which is confirmed by the appearance of titles: city – lights, banners, silk – takers, mobils, T – danglers, dispensers, etc. The reasons for distributing the list of products are seen in the search for the new forms of communication that can attract attention in an overloaded information environment. Hence, there is an assumption that there will be no reduction in the quantity of such products. Instead, the possibility of providing new functions in the design results, replacing the properties of some other products, combining them, linking them, and isolating ones indicate the tendencies to increase, which implementation will rely on specialists in graphic design.

Communicative factors also include the unification of the GD specialists’ activities, through the planning of information on the carriers, with the already defined volumetric – spatial structure. Hence, the competence of graphic designers began to include super – compositions in architectural buildings of residential, social, cultural and industrial purposes, the development of theoretical views on the properties of formal graphic compositions of applied designation.

The increase in the product range is also actively promoted by the growth of the production of hardware designed for a specific leisure activity – electronic games, as well as the need to develop graphics based on new technologies for them, taking into account its nature and terms of technical reproduction.

Studying the dynamics of the visual representation of information in society, the scientist of Cultural Studies O. Pushonkova (2006) draws attention to the fact that today the cult of words is replaced by an infinite kaleidoscope of altered images, and “Gutenberg’s book civilization”, directly related to logical thinking, consistently yields to the place of “civilization of vision”. The researcher notes that as a result of the “visualization of culture” the importance of technical ways of presenting information that plays the role of certain “language codes”, as well as their weighed and deliberate use, is constantly increasing. Technical and economic factors concern the interaction of technical means, materials and technologies in the creation of visual communications. Such interaction requires the selection of several substantive aspects.

In the first of these, “technology” is considered as “a set of devices and means of work”, which are used in industrial production and distribution of products. In the second one – as “a set of professional techniques, materials and technologies used to ensure individualization and achievement of the degree of expressiveness in works of art” (Bertin, 1981).

Due to the significant development of technical means at the end of the 20th century and at the beginning of the 21st century it is necessary to divide the second content component into a “set of professional techniques, materials and technologies” that are used directly by the designer and depend on his individual technical and graphic skill, and a set of professional techniques and technologies working with modern technological means – PCs, with the help of special software, adapted to the requirements of the printing and printing – production industry.

Investigating the technical and economic factors, scientists from VNIITE (Soloviev, Sydorenko, Kuzmychev, 1983, p.74) argue that artistic understanding of technology can be the foundation of the future design image. M. Kagan (1965) also believes that such image can be realized both in individual products and in their mass quantity, not from the realm of artistic creativity, but from the technological possibilities of production and the properties of materials. Technique and technological achievements of mankind are considered by them as means that unite and determine the interaction of aesthetic, psychological and communicative factors.

The value of technical and economic factors also extends to the production – economic conditions and the problems of constructive product solutions. The above problems are closely connected with the need for rational and economical use of materials, with the ability to foresee the reducing the number of technological operations in industrial production. They also include the introduction of the latest information technologies and techniques, the rapid pace of updating the means of production, increasing the number of information and information flows. The greatest value of this group become factors in the design of packaging, where experts from DG have the task to create a synergistic whole image of product presentation by providing structural cohesion and graphic solutions. Note that the unity of the congregation provides concise imagemaking means: materials, manufacturing operations and their consolidation in imaginative qualities of the volume of – spatial structure, the interaction of constructive and graphical solution which is necessary for the association of consumer properties of goods.

The generalization of the factors influencing the formation of imaginative thinking of a specialist in graphic design is presented below (Table 1).

*Table. 1. Factors influencing the formation of imaginative thinking of specialists in graphic design.*

### Socio-cultural

- Economic status of the development of society and the level of social requests, systems of values and preferences of different layers of the population;
- Social and demographic structure of the population; the level of education and the degree of familiarity with the content contexts of works of art of different historical periods for their comparison and appraisal in objects of visual communications;
- Requirements and expectations of target designers;
- Common stereotypes of ethnic and national culture and rituals established in it;
- Fixing rituals in the material yabo of the knowledge carriers;
- Standards, behavior patterns and consumer requests;
- Legislative base and regulations on advertising activities and identification marks protection;
- Commercial success in selling products;
- The state of the consumer market and innovative proposals on it;
- Feedback from consumers to producers (designers);
- Social and spiritual needs of the society in the prognostic information about possible models of future culture; historical and cultural features and traditions; fashion and changing the tastes and needs of consumers.

### Aesthetic

- Aesthetic characteristics of the architectural and informational environment, as well as stylistic characteristics of art objects of different historical periods;
- The integrity of the composition and succession of its components; the correspondence of all elements of visual communications to the general stylistic characteristics of graphic works, image expressiveness and aesthetics of information; systematic reproduction of aesthetic expressiveness;
- Emotional and cost characteristics of works of art.

### Worldview

- Communication graphic design with different branches of knowledge; integrated nature of activity;
- Project concepts, formed in design activities;
- The author's attitude to the information, expressed by means of graphic facilities.

### Technological and economic

- Interaction of technical means, materials and technologies;
- The use of "technology" as a "set of devices and means of work" and as a set of professional techniques to ensure individualization and achievement of the degree of expressiveness in projects;
- Introduction of new information technologies;
- Production and economic conditions of constructive decision and production of projects.

### Communicative

- Conformity of technical means and technologies with artistic and aesthetic needs;
- Distribution of the list and volume of objects of graphic design;
- Reducing the amount of time in the processes of creating and perceiving visual communications.

### Psychological

- Ability of human consciousness to processing and dissemination of information; accelerating the analysis and allocation of objects from the environment and the connection of elements of information in a coherent structure with essential general or specific and individualized qualities;
- Principles of segmentation of consumers information by psychotypes, innovativeness of such principles and correspondence.

Imaginative designer's thinking differs from imaginary thinking representatives of other creative professions primarily by visual character. Designer thinking, most often, focuses on the presentation of new objects that he or she designs and creates in his or her imagination. The designer has to manipulate mentally the shape and placement of objects created in accordance with the laws of harmony, beauty, dynamics or statics, contrast or nuances. In solving these creative tasks, the specialist embodies his ideas in visual graphic images.

The specificity of designer thinking, according to A. A. Pankovskaya, is the ability to capture the images appearing in the minds in graphic images into design objects, as well as their aesthetic comprehension. In this regard, Yu. Leghenkyi notes: "Designing is a process that is more of a conceptualization of the image ... but if the designer does not provide graphic attachment to this idea in the forms of things, then the idea, in fact, will not be a project. The form and compositional – structural organization of objects, embodied through a consciously selected system of graphic means, is perceived as a sign fixation of reality and embodies the epicenter of figurative practice" (Lehenky, 2000, p. 379). We have an opportunity to continue the opinion of the author and to assert that this form represents the epicenter of not only figurative practice, but the very essence of the information and communication structures' design, since the provision of functional properties of graphic design products involves the use of the widest possible range of graphic tools, techniques and technologies to provide individualization in the information presentation.

In addition, the study of the interaction conditions between all the above – examined factors of influence, gives grounds to assert the presence of a synergistic effect of the interaction of various factors that ensure the efficiency and performance of the designer. The scientific proof of such a statement probability is the correspondence to the two essential conditions of the synergistic effect. First, the cumulative impact of all the above – examined factors gives the designer an opportunity to react to changes in the tendencies of presentation of visual communications in the information environment actively and creatively, to predict the public reaction to the proposed objects of designing and to make changes that enhance and activate the feedback between providers and consumers of information. Secondly, the complex influence of all factors determined by the

factors' research gives the designer an ability not only of creation design images, but also of their critical – analytical perception, the retention of the created images in the system of general visual culture with the maintenance of its rules and the constant expansion of the spectrum of project tools.

In the study, for the first time, a detailed review and structuring of each of the factors to establish an objective and coherent picture on the conditions and requirements for design activities of graphic design specialists was carried out, information on the specificity of creating images in the mind of the designer according to the existing factors was collected. Also, for the first time, the presence of a synergistic effect of the interaction of the various factors that ensure the efficiency and productivity of the designer's work is revealed.

### Conclusions

It has been established that socio-cultural environment and designer are mutually supportive and mutually stimulate the continuous growth of information culture of information providing. Determining the specificity of artistic imaginative thinking of designers, we must assert that the figurative thinking of designers is not only artistic, because in the project activity the designer has to solve artistic tasks in a complex with technical and utilitarian tasks. Thus, the designer's thinking is synthetic, holistic and multifaceted. For an effective formation and development of artistic imaginative thinking, a designer needs a comprehensive approach.

Prospects for further research the author sees in the future highlighting the specifics of professional training of graphic designers and the development of new pedagogical technologies, which would be based on the most significant achievements of the complex of such sciences as Pedagogy, Psychology, Philosophy.

### References

- Abyzov, V.A. (2009). *Teoriia rozvytku arkhitekturno – budivelnykh system* [Theory of Development of Architectural and Building Systems]. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts.
- Avramenko, E.O. (1997). *Psikhologicheskie osobennosti stanovleniya profes – sional'noi pamyati dizainerov* [Psychological Peculiarities of the Formation of Professional Memory of Designers]. D.Ed. Kharkiv Ukrainian Engineering Academy.
- Bertin, J. (1981). *Graphics and Graphic Information Processing*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Bozhko, T.O. (2011). *Metodychni osnovy udoskonalennia proektuvannia produktii hrafichnogo dyzainu* [Methodical Backgrounds of Improvement of Graphic Design Planning]. D.Ed. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts.
- Chuiyeva O.V. (2014). *Proektno-khudozhnii instrumentarii dyzainu suchasnykh spozhyvchykh pakuvan* [Project and Creative Tools of Modern Consumer Packaging Design]. D.Ed. Kyiv National University of Culture and Arts.
- Danilov, K.S. (1999). O soderzhanii kategorii «esteticheskoe» i «tsennostnoe» [To the Issue of Content of the Concepts “aesthetical” and “valuable”]. *Voprosy iskusstvoznaniya i kulturologii*, no.1, pp. 93–95.
- Danylenko, V.Y. (1999). *Dyzainerska osvita Ukrainy u Yevropeiskomu konteksti* [Designer Education of Ukraine in the European Context]. *Visnyk Lvivskoi akademii mystetstv*, Special issue, pp. 173–177.
- Golitsyn, G.A. (1990). *Garmoniya i algebra zhivogo* [Harmony and Algebra of Living Beings]. Moscow: Znanie.
- Harris, R. (2001). *Psikhologiya massovyih kommunikatsiy* [Psychology of Mass Communication]. St. Petersburg: Praym-EVROZNAK.
- Kagan, M. S. (1965). *Morfologiya iskusstva* [Morphology of the Art]. Moscow: Iskusstvo.
- Koveshnikova, N.A. (2009). *Dizain: istoriya i teoriya* [Design: History and Theory]. Moscow: Publisher «Omega-L».
- Krasko, T.I. (2002). *Psikhologiya reklamy* [Psychology of Advertisement]. Harkov: Studtsentr.
- Krylov, I. (1998). *Marketing (Sotsiologiya marketingovykh kommunikatsii)* [Marketing (The Sociology of Marketing Communication)]. Moscow: Tsentr.
- Lehen'kyi, Y.G. (2000). *Dyzain. Kulturolohiia ta estetyka*. [Design. Cultural Studies and Aesthetics]. Kyiv: Kyiv National University of Technology and Design.
- Lesniak, V.I. (2009). *Graficheskii dizain (osnovy professii)* [Graphic Design (the Basics of the Profession)]. Kyiv: Bios Design Book.
- Mol, A. (1966). *Teoriya informatsii i esteticheskoe vospriyatie* [Theory of Information and Aesthetical Perception]. Translated from French by B. A. Vlasyuka, Moscow: Mir.
- Pavlovskaya, E.E. (2003). *Dizain reklamy. Pokolenie NEXT* [Design of Advertisements. Generation NEXT]. St. Petersburg: Piter.
- Pocheptsov, G.G. (2003). *Teoriia komunyatsii*. [Theory of Communication]. Kyiv: Refl-buk. Vakler.
- Pubinshtein, S.L. (2002). *Osnovy zahalnoi psykholohii*. [Basics of General Psychology]. St. Petersburg: Piter.

- Pushonkova, O.A. (2006). *Dynamika form vizualnoi reprezentatsii (estetichnyi aspekt)* [Dynamics of Forms of Visual Representation (Aesthetic Aspect)]. D.Ed. Cherkaskyi nationalnyi universytet im. Bohdana Khmelnytskoho.
- Rozenson, I. A. (2008). *Osnovy teorii dizayn* [Basics of Theory of Design]. St. Petersburg: Piter.
- Solovev, Y.B. ed. (1983) *Metodika khudozhestvennogo konstruirovaniya* [Methods of Styling Design]. Moscow: All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics.
- Sukhotin, B.V. (1983). Klassifikatsiya i smysl [Classification and Meaning]. *Problemy strukturnoy lingvistiki*, pp. 52–65.
- Sydorenko, V. (1984). Genezis proektnoy kultury [Genesis of Project Culture]. *Voprosy filosofii*, no. 2, pp. 86–99.
- Sydorenko, V.F. (1990). *Genezis proektnoy kultury i estetika dizaynerskogo tvorчества* [Genesis of Project Culture and Aesthetics of Design Creativity]. D.Ed. Moscow: All – Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics.
- Tasalov, V. (1991). Teoriya dizayna i proektnaya kultura [Theory of Design and Project Culture]. *Tekhnicheskaya estetika*, no. 7, pp. 10–12.
- Volkov, S.A. (2004). Printsipy i mekhanizmy tvoreniya v prirode i tvorchestve cheloveka [Principles and Mechanisms of Creation in Nature and in Human Creative Work]. *Lichnost i Kultura*, no. 3, pp. 27–31.

### Список використаних джерел

1. Абизов В. А. *Теория развития архитектурно-будівельных систем*. Київ : Вид. центр КНУКІМ, 2009. 240 с.
2. Авраменко Е. О. *Психологические особенности становления профессиональной памяти дизайнеров*: дис. ... канд. психол. наук /Украинская инженерно-технологическая акад. Харьков, 1997. 185 с.
3. Божко Т. О. *Методичні основи удосконалення проектування продукції графічного дизайну*: дис. ... канд. мистецтвознавства / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2011. 243 с.
4. Волков С. А. Принципы и механизмы творения в природе и творчестве человека. *Личность и Культура*. 2004. № 3. С. 27–31.
5. Голицын Г. А. *Гармония и алгебра живого*. Москва : Знание, 1990. 128 с.
6. Даниленко В. Я. Дизайнерська освіта України у Європейському контексті. *Вісник Львівської академії мистецтв*. 1999. Спецвип. С. 173– 177.
7. Данилов К. С. О содержании категорий «эстетическое» и «ценностное». *Вопросы искусствознания и культурологи*. 1999. Вып. 1. С. 93–95.
8. Каган М. С. *Морфология искусства*. Москва : Искусство, 1965. 297 с.
9. Ковешникова Н. А. *Дизайн: история и теория*. Москва : Омега-Л, 2009. 224 с.
10. Краско Т. И. *Психология рекламы*. Харьков: Студцентр, 2002. 216 с.
11. Крылов И. *Маркетинг (Социология маркетинговых коммуникаций)*. Москва : Центр, 1998. 188 с.
12. Легенький Ю. Г. *Дизайн. Культурология та естетика*. Київ: Київ. нац. ун-т технологій і дизайну, 2000. 272 с.
13. Лесняк В. И. *Графический дизайн (основы профессии)*. Київ : Bios Design Book, 2009. 415 с.
14. *Методика художественного конструирования* / ред. Ю. Б. Соловьева. Москва : Всесоюзн. науч.-исследоват. ин-т технической эстетики, 1983. 166 с.
15. Моль А. *Теория информации и эстетическое восприятие* / пер. с франц. Б. А. Власюка. Москва : Мир, 1966. 351 с.
16. Павловская Е. Э. *Дизайн рекламы. Поколение NEXТ*. Санкт-Петербург : Питер, 2003. 320 с.
17. Почепцов Г. Г. *Теория коммуникації*. Київ : Рефл-бук. Ваклер, 2003. 605 с.
18. Пушонкова О. А. *Динаміка форм візуальної репрезентації (естетичний аспект)* : дис... канд. філос. наук / Черкаський національний ун-т ім. Богдана Хмельницького. Київ, 2006. 186 с.
19. Розенсон И. А. *Основы теории дизайна*. Санкт-Петербург : Питер, 2008. 219 с.
20. Рубинштейн С. Л. *Основы общей психологии*. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 720 с.
21. Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры. *Вопросы философии*. 1984. №2. С. 86–99.
22. Сидоренко В. Ф. *Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества*: автореф. дис. на соискание ученой степени доктора искусствознания: спец. 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн» / ВНИИ техн. эстет. Гос. ком. СССР по науке и тех. Москва : ВНИИТЭ, 1990. 32 с.
23. Сухотин Б. В. Классификация и смысл. *Проблемы структурной лингвистики*. 1983. С. 52–65.
24. Тасалов В. Теория дизайна и проектная культура. *Техническая эстетика*. 1991. №7. С. 10 – 12.
25. Харрис Р. *Психология массовых коммуникаций*. Санкт – Петербург : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2001. 256 с.
26. Чуева О. В. *Проектно-художній інструментарій дизайну сучасних споживчих пакувань*: дис. ... канд. мистецтвозн. / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2014. 226 с.
27. Bertin, J. *Graphics and graphic information processing*. Berlin: Walter de Grueter, 1981. 136 p.

The article was received in editors office: 23.04.2019

**ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ  
ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ  
ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНЕРА**

Божко Тетяна Олександрівна<sup>1а</sup>,  
Гордійчук Ярослав Юрійович<sup>2а</sup>,  
<sup>1</sup>Кандидат мистецтвознавства, доцент;  
<sup>2</sup>Асистент, <sup>а</sup>Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна

Мета дослідження – виявити сукупність чинників формування образного мислення дизайнера, необхідних для генерування значної кількості проектних пропозицій та аргументації різних варіантів утілення об'єктів проектування; з'ясувати механізми відбору й застосування реалізованих в проектах образів та символів. Методи дослідження. Для поглибленого дослідження чинників формування образного мислення дизайнера застосовано методи аналізу й синтезу, порівняння й абстрагування, що дало змогу виділити сутнісні складники кожного із чинників впливу та виявити специфічні риси їхньої взаємодії. Наукова новизна. У дослідженні вперше встановлено об'єктивну й цілісну картину щодо умов і вимог до проектної діяльності фахівців із графічного дизайну, осмислено специфіку створення образів у свідомості дизайнера відповідно до існуючих чинників та виявлено наявність синергічного ефекту взаємодії різнохарактерних чинників, які впливають на ефективність і продуктивність роботи дизайнера. Висновки. Формування й розвиток художньо – образного мислення дизайнерів є одним із найважливіших завдань вищої професійної школи, для вирішення якої необхідно розробити нові педагогічні технології, що базуються на найбільш значимих досягненнях комплексу наук: педагогіки, психології, філософії, сучасних інформаційних, поліграфічних та пакувальних технологій. Для ефективного формування й розвитку художньо-образного мислення дизайнера треба використовувати структурно-комплексний підхід та забезпечувати інтегрований вплив усіх виявлених у дослідженні чинників.

*Ключові слова:* художньо-образне мислення дизайнера; свідомість проектувальника; чинники впливу.

**ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ  
ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ  
ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНЕРА**

Божко Татьяна Александровна<sup>1а</sup>,  
Гордейчук Ярослав Юрьевич<sup>2а</sup>,  
<sup>1</sup>Кандидат искусствоведения, доцент; <sup>2</sup>Ассистент,  
<sup>а</sup>Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель исследования – выявить совокупность факторов формирования образного мышления дизайнера, необходимых для генерирования значительного количества проектных предложений и аргументации разных вариантов воплощения объектов проектирования; выяснит механизмы отбора и применения отобранных для воплощения. Пояснит механизмы отбора и использования реализованных в проектах образов и символов. Методы исследования. Для углубленного исследования факторов формирования образного мышления дизайнера использованы методы анализа и синтеза, сравнения и абстрагирования, которые дали возможность выделить существенные составляющие каждого из факторов влияния и определить специфические черты их взаимодействия. Научная новизна. В исследовании впервые установлено объективную и целостную картину относительно условий и требований к проектной деятельности специалистов графического дизайна, осмыслено специфику создания образов в сознании дизайнера в соответствии с существующими факторами и выявлено наличие синергического эффекта взаимодействия разнохарактерных факторов, которые влияют на эффективность и продуктивность работы дизайнера. Выводы. Формирование и развитие художественно-образного мышления дизайнеров является одной из наиболее важных задач высшей профессиональной школы, для решения которой необходимы разработки новых педагогических технологий, базирующиеся на наиболее значительных достижениях комплекса наук: педагогике, психологии, философии, современных информационных, полиграфических и упаковочных технологий. Для эффективного формирования и развития художественно-образного мышления дизайнера надо использовать структурно-комплексный подход и обеспечивать интегрированное влияние всех выявленных в исследовании факторов.

*Ключевые слова:* художественно-образное мышление дизайнера; сознание проектировщика; факторы влияния.



DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172700

УДК 746.3(477)

**ОРГАНІЗАЦІЯ ВИРОБНИЧО-ПРОМИСЛОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРНУ «УКРХУДОЖПРОМ»**

Варивончик Анастасія Віталіївна  
Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
ORCID: 0000-0002-4455-1109,  
e-mail: varivonchik@ukr.net,  
Київський університет ім. Бориса Грінченка,  
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, Київ, Україна, 04053

Метою дослідження є висвітлення організаційних процесів (або організаційної складової виробничо-промислової діяльності) технічно-експериментальних лабораторій концерну «Укрхудожпром»; виявлення специфіки створення та виконання експериментальних виробів із застосуванням унікальних українських художніх промислів, таких як вишивка на Виробничо-художньому об'єднанні імені Т. Г. Шевченка. Методологія дослідження ґрунтується на використанні як загальнонаукових методів (аналіз, синтез, узагальнення, індукція, дедукція), так і суто мистецтвознавчих – історико-культурного, реконструктивно-модельного, хронологічної дескрипції, що сприяють розкриттю еволюції та розвитку творчо-виробничої діяльності лабораторій концерну «Укрхудожпром». Наукова новизна полягає у виявленні виробничо-промислової специфіки діяльності підприємств концерну «Укрхудожпром», виробів з використанням вишивки, що у подальшому розвинулося в масовому виробництві одягу і предметів повсякденного вжитку. Висновки. У статті узагальнені особливості діяльності технічно-експериментальної лабораторії виробництва, в якій працювали досвідчені художники-професіонали під керівництвом головного художника. Вироби експериментальної лабораторії один раз на три місяці переглядались та затверджувались на художній раді в Центральній художній експериментальній лабораторії «Укрхудожпром», прописувалась кількість асортименту, яка може бути виготовлена за кожним зразком. Маючи дозвіл на подальше впровадження, виробництво виконувало вироби малих партій або масового виробництва. Затверджені експериментальні вироби під назвою зразок-еталон завжди зберігалися в експериментальній лабораторії підприємства для звірки. Після завершення виконання виробів масового виробництва, зразком-еталоном завжди керувався відділ технічного контролю ВТК. Виробничо-художнє об'єднання ім. Т. Г. Шевченка запроваджувало і складало новий асортимент і моделі художньої промисловості на території України.

*Ключові слова:* виробництво, художня промисловість, технічно-експериментальна лабораторія, вишивальниці.

**Вступ**

Мистецтво як художня творчість – один із різновидів виробництва, специфіка якого у розробленні ідей про предмети. Спочатку індивідуальна праця стає промислом і стимулює удосконалення форм суспільної (колективної) організації праці. На зміну індивідуальному виробництву «приходить» кооперація (співробітництво), далі – мануфактура, фабрика, індустрія.

Аналіз історичного розвитку художніх промислів в Україні неспростовно підтверджує цю закономірність. Українські художні промисли поетапно видозмінюються – від виготовлення одягу та його прикрашання (вишивка), виготовлення декоративних прикрас (петриківський розпис) – до різьбярства і килимарства (Антонович, Захарчук-Чугай та Станкевич, 1992, с. 131–132).

Значна роль у художньо-промисловому розвитку України належить об'єднанню «Укрхудожпром», яке бере початок від діяльності Української художньо-промислової спілки у 30-х роках ХХ ст. у складі 119 артілей. Згодом, у результаті численних реорганізацій мережа Главхудожпрому до 1973 р. налічувала 24 фабрики, завод, чотири промислово-художні об'єднання, Київську базу, фірмовий універмаг і Центральну художньо-експериментальну лабораторію. З 1988 р. до складу вкотре реорганізованого виробничо-торговельного об'єднання увійшли такі підприємства як: фабрика «Вінничанка» (м. Вінниця); фабрика імені Т. Г. Шевченка (м. Київ); фабрика «Гуцульщина» (м. Косів); фабрика «Полтавчанка» (м. Полтава); фабрика «Україна» (м. Харків); фабрика «Петриківська розпис» (сmt. Петриківка); фабрика «Донбас» (м. Донецьк); фабрика імені Р. Люксембург (м. Івано-Франківськ); фабрика ім. 17 Вересня (м. Коломия); фабрика «Богуславка» (м. Богуслав); фабрика імені Б. Хмельницького (м. Переяслав-Хмельницький); фабрика ім. Лесі Українки (м. Львів) та десяток інших (Киселева, 1980, с. 5–7).

З 1994 р. на базі підприємств та організацій Українського концерну художніх промислів «Укрхудожпром» створене Державне акціонерне товариство «Укрхудожпром», яке вже у 2004 р. ліквідовано у зв'язку із банкрутством.

### Мета статті

Метою дослідження є висвітлення організаційних процесів (або організаційної складової виробничо-промислової діяльності) технічно-експериментальних лабораторій концерну «Укрхудожпром»; виявлення специфіки створення та виконання експериментальних виробів із застосуванням унікальних українських художніх промислів, таких як вишивка на Виробничо-художньому об'єднанні імені Т. Г. Шевченка.

### Виклад матеріалу дослідження

Головним підприємством «Укрхудожпрому» було Виробничо-художнє об'єднання ім. Т. Шевченка, до нього належали дванадцять філіалів у Київській області: Біла Церква, Васильків, Гоголів, Горенка, Гнідин, Гостомель, Оленівка, Іванків, Кагарлик, Літки, Миронівка, Чорнобиль (Кара-Васильєва, 1993, с. 140).

У 1930 р. на Київщині функціонували двадцять вишивальних осередків. Починаючи з 1930–1931 рр., художньо-вишивальна промисловість Київщини підпорядковувалась київському товариству «Текстильекспорт», які повністю працювали на продаж для закордонних держав. У цих місцевостях артїлі посідали перші місця та були найуспішнішими у вишивальному українському промислі. У 1934 р. всі артїлі були об'єднані у Київське виробничо-художнє об'єднання ім. Т. Г. Шевченка, яке увійшло в «Укрхудожпром», а в 1974 р. фабрика отримала назву Виробничо-художнє об'єднання ім. Т. Г. Шевченка (Кара-Васильєва, 1993, с. 140).

Готова продукція з філій привозилась на склад виробництва, проходила відділ технічного контролю та розвозились до торговельних мереж.

На виробництві раз на місяць проходили художні ради, рада складалась із представників основних відділів і провідних представників виробництва: художників, модельєрів, конструкторів із одягу. На художній раді затверджувались і пропонувались на розгляд у художню раду «Укрхудожпрому», яка розташовувалась на вулиці Воровського 22, де погоджували зразки відповідно до вимог художніх промислів, із дотриманням національних традицій в одязі та речах побуту і пропонували для запуску в масове виробництво.

Згідно з критеріями щодо оцінки художніх і технічних якостей виробів складався протокол виробів затвердженням для масового виробництва і прямував до промислових підприємств з рекомендаціями до випуску в масове виробництво.

Для художників і конструкторів виробництва кожний місяць виписувались журнали мод вітчизняного та закордонного видання, такі як Бурда та інші. Кожні півроку художники і конструктори виробництва запрошувались Центральним будинком моделей (вул. Шота Руставелі, 16) на покази мод, тим самим знайомились із новими тенденціями моди на наступний сезон.

Виробничо-художні об'єднання концерну «Укрхудожпром» мали технічно-експериментальні лабораторії, в яких працювали дипломовані фахівці: головний художник, начальник експериментальної лабораторії, конструктори, художники, технологи, майстри з виконання виробів (Киселева, Кара-Васильєва та Придатко, 1979, с. 212).

Експериментальна лабораторія підпорядковувалась головному художнику і начальнику експериментальної лабораторії. Для створення нової моделі на виробництві головний художник і начальник надавали конструктору і художнику з вишивки час на розробку лекал і виготовлення зразка затвердженого виробу, а також розробку конфекційної картки. У кожного художника і конструктора був місячний план зі створення моделі й вишивки до кожного виробу. За планом художник за місяць повинен був створити 6 малюнків будь-яких речей. Це могли бути скатертини, серветки, одяг, які створювалися спільно із конструктором.

У конфекційній картці подавалась модель та прізвище вишивальниці, яка відшивала цю експериментальну модель; вишивальниця Л. Баранська Обов'язково на конфекційній картці залишався один край вишивки, де можна було переглянути зворотній бік. На відшивку цього малюнка використали 8 грамів ниток та 16 годин, також враховувалась ціна тканини, ниток та пошиття. За цими даними

складалась зарплатня вишивальниць, які вишивали сорочку для масового виробництва. Після пошиття виробу формувалась загальна ціна на вишивку, пошив, прасування, пакування і визначалась ціна для продажу у роздрібній торгівлі (рис.1., 2.).



Рис. 1. Конфекційна картка на модель жіночої блузки У-54-83 (1984 р.)

Fig 1. Confectionery card for the model of women's blouse U-54-83 (1984)



Рис. 2. Художник експериментальної лабораторії Єрмаченкова В. працює над створенням малюнка нового жіночого виробу (1973 р.)

Fig. 2. The artist of the experimental laboratory Yermachenkova V. works on the creation of a picture of a new female product (1973)

Модель рис.1 була розроблена за № У-54 в 1983 р., після затвердження блузка отримала №25 і вже випускалась в масовому виробництві у 1984 р.

Співробітники експериментальної лабораторії шили зразок-еталон та навішували ярлик, який завіряв представник відділу технічного контролю. Зразок-еталон зберігали в експериментальній лабораторії для звірки із цим виробом. Згідно з графіком запуску нових виробів у масове виробництво, технологом розроблялась технічна і технологічна документація на пошив і вишивку виробу і спільно з лаборантом експериментального цеху у цехи філіалів об'єднання у Київській області виїжджав технолог. Лаборант навчала робітників філії виготовленню нових виробів, крій яких заготовляли у розкрійному цеху об'єднання та привозили до філії. Після пошиття виробу перевозились до Києва, перевірялись робітниками відділу технічного контролю і звірялись зі зразком-еталоном, який перебував в експериментальній лабораторії. Вироби, що пройшли перевірку, проходили волого-теплову обробку, упаковувались у промислову тару і відправлялись на склад. У майбутньому їх передавали на торгову базу, з якою були укладені торговельні договори.

Виробництво відвідували школярі навчально-промислового комбінату на базі школи №3 Шевченківського району міста Києва. Шефськими зусиллями фабрики ім. Т. Шевченка було встановлено та налагоджено швацький цех у 1984 р., де школярі старших класів у вільний від навчання час навчались швацькій справі та шили для об'єднання сувенірні серветки, які заздалегідь вишивали школярі УВК (учбово-виробничого комплексу) Сирецького району за адресою: вул. Щусєва, 20. Тим самим ознайомлювали школярів із виробничими професіями та готували молодь до отримання робітничих спеціальностей.

Наприкінці 80-х років ХХ ст. на виробництві відбулись зміни: 10.01.1989 року у зв'язку із введенням нових умов оплати праці Постановою ЦК КПРС РМ СРСР і ВЦРПС встановлено, що виробничо-художнє об'єднання ім. Т. Г. Шевченка перейменовано у фабрику ім. Т. Г. Шевченка (Антонович, Захарчук-Чугай та Станкевич, 1992, с. 140).

З 1992 р. художні ради проходили тільки на виробництві в експериментальній лабораторії, а одяг який були виконано в експериментальній лабораторії, пройшовши затвердження, випускались лише за рішенням ради виробництва. З того ж часу виробництво перейшло на самокупність і самофінансування, і працювало лише на замовлення. Підприємство виробляло речі з вишивкою для самодіяльних колективів, дизайнерів на українські покази «Сезони моди», а також виконувало власні замовлення.

Вироби Київського виробничо-художнього об'єднання ім. Т. Шевченка експонувались на міжнародних і республіканських виставках, виробництво нагороджувалось дипломами і медалями, вироби експортувались до різних країн. А на підприємстві у той час вже працювало понад 1500 тис. осіб і більшість робітників було у філіях в Києві, у центральному корпусі працювали 400 осіб (Варивончик, 2012, с. 240).

У 1995 р. виробничо-художнього об'єднання ім. Т. Шевченка було перейменоване на Закрите акціонерне товариство «Виробничо-художнє об'єднання ім. Т. Г. Шевченка».

У 2000-х рр. ЗАТ ВХО ім. Т. Г. Шевченка працювало під замовлення, які робили готелям «Україна», «Національний», постачаючи вишиту постільну білизну, серветки, скатертини. Шили костюми для хорів, дитячого ансамблю «Співаночка», зокрема й хору ім. Г. Г. Верьовки, ансамблю ім. П. П. Вірського. Для міжнародного благодійного фонду Святої Марії виконували замовлення – вишивали пасхальні серветки, скатертини. Магазин «Дім подарунків» замовляв вишиту постільну білизну, обрядові рушники. Також вишивали логотипи фірм і закладів.

У 2004 р. виробництво було закрите, багато висококваліфікованих фахівців – художників, конструкторів, майстрів, робітниць-вишивальниць втратили роботу, а разом з цим утворилась лакуна, розрив у національній традиції. У країні ніби заново з'являються невеличкі власні підприємства, схожі на артілі, які існували на початку ХХ ст., де на невисокому художньому рівні виготовлялись художні вишивальні вироби, а нинішні майстри не мають вже належної кваліфікації. На жаль, сьогодні втрачена і мережа торгових підприємств, де можна вільно придбати речі народної творчості. Відтак майбутні художні промисли України перебувають під загрозою знищення.

### Висновки

У статті досліджено особливості виробництва художніх промислів України на прикладі підприємств концерну «Укрхудожпром». На виробництвах «Укрхудожпрому» застосовувалися критерії і методологічні рекомендації з оцінки художнього рівня і технічної якості виробів народних художніх промислів, що випускали виробництва місцевої промисловості та інші відомства. Вироби експериментальної лабораторії періодично переглядалися та затверджувалися Центральною художньою експериментальною лабораторією «Укрхудожпрому». Експериментальні вироби завжди зберігалися в експериментальній лабораторії підприємства для звірки, а Виробничо-художнє об'єднання ім. Т. Г. Шевченка запроваджувало і складало новий асортимент і моделі художньої промисловості на території України. На жаль, унаслідок економічного занепаду почалось закриття переважної більшості виробництв художньої промисловості, така доля випала і Київському виробничо-художньому об'єднанню імені Т. Г. Шевченка. Виробництво «Укрхудожпром» не витримало ринкової конкуренції. Порушились економічні зв'язки, з'явилися значні проблеми з постачанням сировини, технічно застаріло обладнання на підприємствах, зійшла нанівець підтримка держави цього сектору економіки та культури, що і спричинило поступову ліквідацію виробничо-художніх об'єднань.

На основі поданого матеріалу автор вбачає перспективи подальших досліджень у напрямку виробничо-промислової специфіки та діяльності підприємств виробничо-художніх об'єднань в яких виготовляли вироби з використанням української вишивки.

### Список використаних джерел

1. Антонович Є. Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. *Декоративно-прикладне мистецтво*. Львів : Світ, 1992. 270 с.
2. Варивончик А. В. Унікальний досвід майстринь-вишивальниць Київщини. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Київ, 2012. Вип. 13. С. 237–245.
3. Кара-Васильєва Т. В. *Українська вишивка*. Київ : Мистецтво, 1993. 263 с.
4. Киселева Н., Кара-Васильєва Т., Придатко Т. *Художні промисли України*. Київ : Мистецтво, 1979. 253 с.
5. Киселева Н. М. *Художні промисли України. Київщина*. Київ : Мистецтво, 1980. 18 с.
6. Павлюк С. П. *Скарби Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України*. Львів: [б.в.], 2005. 228 с.

### References

- Antonovych, Ye., Zakharchuk-Chuhai, R. and Stankevych, M. (1992). *Dekoratyvno-prykladne mystetstvo* [Decorative-Applied Arts]. Lviv: Svit.
- Kara-Vasylyeva, T. (1993). *Ukrainska vyshyvka* [Ukrainian embroidery]. Kyiv: Mystetstvo.
- Kyseleva, N., Kara-Vasylyeva, T. and Prydatko, T. (1979). *Khudozhni promysly Ukrainy* [Art crafts of Ukraine]. Kyiv: Mystetstvo.

- Kyseleva, N. (1980). *Khudozhni promysly Ukrainy. Kyivshchyna* [Art crafts of Ukraine. Kyiv region]. Kyiv: Mystetstvo.
- Pavliuk, S. (2005). Treasures of the Museum of Ethnography and Crafts of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [*Skarby Muzeiu etnografii ta khudozhnioho promyslu Instytutu narodoznavstva NAN Ukrainy*]. Lviv.
- Varyvonchuk, A. (2012). Unique experience of masters-embroideresses of Kiev region [Unikalnyi dosvid maistryn-vyshyvalnyts Kyivshchyny], *Visnyk KNUKіM. Seriia: Mystetstvoznnavstvo*, issue 13, pp. 237–245.

Стаття надійшла до редакції: 13.03.2019

**ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВОДСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРНА «УКРХУДОЖПРОМ»**

Варивончик Анастасия Витальевна  
Кандидат искусствоведения, доцент,  
Киевский университет имени Бориса Гринченко,  
Киев, Украина

Целью исследования является освещение организационных процессов (или организационной составляющей производственно-промышленной деятельности) технико-экспериментальных лабораторий концерна «Укрхудожпром»; выявление специфики создания и выполнения экспериментальных изделий с применением уникальных украинских художественных промыслов, таких как вышивка на Производственно-художественном объединении имени Т. Г. Шевченко. Методология исследования основывается на использовании в качестве общенаучных методов (анализ, синтез, обобщение, индукция, дедукция), так и чисто искусствоведческих – историко-культурного, реконструктивно-модельной, хронологической дескрипции, способствующие раскрытию эволюции и развития творчески-производственной деятельности лабораторий концерна «Укрхудожпром». Научная новизна заключается в выявлении производственно-промышленной специфики деятельности предприятий концерна «Укрхудожпром», изделий с использованием вышивки, в дальнейшем развилось в массовом производстве одежды и предметов повседневного обихода. Выводы. В статье обобщены особенности и деятельность технической экспериментальной лаборатории производства, в которой работали опытные художники профессионалы под руководством главного художника. Изделия экспериментальной лаборатории один раз в три месяца пересматривались и утверждались на художественном совете в Центральной художественной экспериментальной лаборатории «Укрхудожпром». Утвержденные экспериментальные изделия под названием образец-эталон, сохранялись в экспериментальной лаборатории предприятия для сверки отдела технического контроля ОТК. Производственно-художественное объединение им. Т. Г. Шевченко внедряло и составляло новые ассортименты и модели художественной промышленности на территории Украины.

*Ключевые слова:* производство; художественная промышленность; технико-экспериментальная лаборатория; вышивальщицы.

**ORGANIZATION OF PRODUCTION AND INDUSTRIAL ACTIVITY AT THE “UKRKHUDOZHPPROM” CONCERN**

Anastasiia Varyvonchuk  
PhD in Art History, Associate Professor,  
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to cover the organizational processes (or the organizational component of production and industrial activity) implemented at technical and experimental laboratories of the “Ukrkhudozhprom” concern; to reveal the specifics of designing and manufacturing experimental products with the use of unique Ukrainian art crafts such as embroidery at the Taras Shevchenko Production and Art Association. The research methodology was based on the use of both general scientific methods (analysis, synthesis, generalization, induction, deduction) and purely artistic methods, such as historical-cultural, reconstructive-model, and chronological-descriptive, which helped to reveal the evolution and development of creative and production activity of the laboratories of the “Ukrkhudozhprom” concern. The scientific novelty of the work lies in the identification of the production and industrial specifics of the enterprises of the “Ukrkhudozhprom” concern, and the products using embroidery, which subsequently developed in the mass production of clothing and everyday objects. Conclusions. The article summarizes the characteristic features and activity of the technical and experimental production laboratory, in which experienced professional artists worked under the guidance of the art director. The products of the experimental laboratory were reviewed and approved once every three months at the

Arts Council at the Central Art Experimental Laboratory of “Ukrkhudozhprom”, with the number of items which could be made per sample specified. Having a sales permit, the production facility manufactured goods in small or large lots. The approved experimental products, which were called model samples, were always stored at the experimental laboratory of the enterprise for verification. After the completion of the large-lot production process, the model sample was always followed by the technical control unit. The Taras Shevchenko Production and Art Association introduced and designed new assortment and models of the art industry in Ukraine.

*Keywords:* production; art industry; technical and experimental laboratory; embroideresses.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172701

УДК 7.05:62:800

**ПРЕДМЕТНИЙ ДИЗАЙН.  
ТОТОЖНІ ТЕРМІНИ  
ТА ЇХНІ СЕМАНТИЧНІ  
ЗНАЧЕННЯ**Вергунова Наталія Сергіївна<sup>1а</sup>,  
Вергунов Сергій Віталійович<sup>2а</sup>,<sup>1</sup>кандидат мистецтвознавства, старший викладач,  
ORCID: 0000-0002-8470-7956,

e-mail: n.vergunova@gmail.com;

<sup>2</sup>кандидат мистецтвознавства, професор,  
ORCID: 0000-0003-2603-9782,

e-mail: s.vergunov@gmail.com;

<sup>а</sup>Харківський національний університет

міського господарства імені О. М. Бекетова,

вул. Маршала Бажанова, 17, Харків, Україна, 61002

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей застосування терміна «предметний дизайн» у теорії та практиці дизайну, розгляді тотожних йому термінів і їхніх семантичних значень. Методи дослідження. Для визначення понятійного апарату та виявлення термінологічних трактувань був застосований метод термінологічного аналізу; для вивчення літературного матеріалу історико-порівняльний метод використовувався у зв'язку із хронологічним методом, що дало змогу розглянути семантичні значення виявлених термінів у динаміці зміни в часовій послідовності загалом, а також сприяло їх співставленню і визначенню найбільш компетентних термінологічних тлумачень. Наукова новизна роботи полягає в дослідженні терміносистеми, виявленні та з'ясуванні її змістових доміант, тотожностей і відмінностей, її специфіки в галузі промислового дизайну та проявленню в дизайні середовища, а також практичному впровадженню в дизайнерську практику. Висновки. У статті розглянуто низку термінів, тотожних поняттю «предметний дизайн», а саме: «колекційний дизайн», «гаражний дизайн», «кустарний дизайн», «мануфактурний дизайн». Семантичні значення більшості цих понять неоднозначні, тому можуть помилково сприйматися в професійних колах. На основі проведеного дослідження цієї терміносистеми для позначення дизайну подібного роду об'єктів, враховуючи їхнє функціональне значення у створенні єдиного предметно-просторового середовища проживання людини, виявлено більш точний і семантично вірний термін: «дизайн предметів для інтер'єру».

*Ключові слова:* колекційний дизайн; гаражний дизайн; мануфактурний дизайн.

## Вступ

Формування методологічної бази дизайну й побудова концепцій профільної освіти в цій практичній діяльності, здійснюється, зокрема, завдяки науково-теоретичному супроводу, упорядкування та вдосконалення якого набуває особливої актуальності в постійно мінливому сучасному світі із властивими йому глобалізаційними процесами.

Постійне насичення предметного світу об'єктами з новими споживчими якостями передбачає появу нових напрямів у дизайні. При цьому термінологічні обґрунтування подібних явищ здебільшого складаються представниками періодичних друкованих та електронних видань без профільної дизайнерської освіти й належної художньої підготовки. Отже, уживані термінологічні трактування не завжди науково обґрунтовані й практично доцільні.

Водночас повсюдна поширеність подібних видань певною мірою впливає і на зацікавлених у дизайнерській діяльності читачів, і на практикуючих у цій галузі фахівців. Відтак з'являється термінологічна плутанина, а понятійні невідповідності можуть зачепити не тільки загальне розуміння в цілому, але й вплинути на сприйняття в професійному колі дизайнерів.

У загальнотеоретичному аспекті проблематики дослідження використані роботи Л. Слек (2006), В. Гіббонса (2015), Р. Морріса (2009), Д. Нормана (2013). Варто зазначити, що комплексний розгляд подібних питань усе ще недостатньо представлений і має суперечливі значення. Така ситуація призвела до того, що термін «предметний дизайн» відсутній у словниках та енциклопедіях і загальної

спрямованості, і в спеціалізованих виданнях, орієнтованих на дизайн та архітектуру. Також цей термін не зустрічається і в іноземній літературі, оскільки «Object/Subject design» (переклад поняття «предметний дизайн») семантично не вірний для зарубіжних дослідників. У процесі аналізу було виявлено поняття «Object-oriented design» і «Single-subject design», але ці терміни не відносяться до дизайну, а торкаються інших сфер людської життєдіяльності. Так, поняття «Object-oriented design» позначає «... процес планування системи взаємодіючих об'єктів з метою вирішення програмної завдання» (К. Ларман, 2005, с. 7) як один із підходів до розроблення програмного забезпечення, а термін «Single-subject design» використовується в різних галузях прикладної психології (Т. Тріподі, 1998, с. 34).

У роботах іноземних авторів (Л. Слек, Р. Морріса, В. Гіббонса і Д. Нормана) можна зустріти термінологічне тлумачення «Product design», що має деяку суперечливість із офіційно визнаним терміном «Industrial design» (ICSID, Брюгге, 1964). Серед вітчизняних дослідників поняття «предметний дизайн» практично не розглядається через спірне семантичне значення; термін використовується, як правило, на власних сайтах дизайнерів та архітекторів, у журналах з дизайну інтер'єрів, на виставках і фестивалях для інформування потенційних споживачів. Отже, подібні прояви цього терміна не відносяться до професійної наукової літератури.

### Мета статті

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей застосування терміна «предметний дизайн» у теорії та практиці дизайну, у розгляді тотожних йому термінів і їхніх семантичних значень.

### Виклад матеріалу дослідження

Останнім часом поняття «предметний дизайн» зайняло досить міцні позиції в дизайнерському просторі; воно може бути розглянуто як компенсація відсутності відповідної промисловості в Україні, коли є бажання творити (проекувати), але немає можливості реалізувати свій проект у матеріалі. Словосполучення «в матеріалі» передбачає повноцінне серійне виробництво споживчого товару, а не ремісничі одиничні екземпляри. Ситуація складається в такий спосіб, що дизайнер, який бажає продемонструвати споживачу певний об'єкт, змушений зайняти позицію ремісника і зробити цей об'єкт своїми руками; як наслідок – усе частіше складається справедлива думка, що промисловий дизайн в Україні – це ремесла.

Власне виготовлення різних предметів є не тільки відповіддю на потребу в індивідуалізації, але й дає змогу перетворитися із пасивного споживача в активного творця світу навколо. Подібні процеси можна віднести до категорії певних дизайн-виробництв – тобто тих, хто вже сьогодні самостійно розробляє, виробляє і продає свій продукт у сегменті меблів або домашнього декору.

Згідно з дослідженнями деяких компаній, що займаються інвестиціями на території країн СНД, «... попит на індивідуальний дизайн буде надалі зростати, і все більше людей навіть з невеликим достатком захочуть утілити свої ідеї в особистому інтер'єрі <...> майбутнє не скасує попиту на класику або мінімалізм, але такі запити стануть одними із сотень – епоха вибору атрибутованих стилів буде заміщена калейдоскопом індивідуальних рішень» (Ігнат'єв, 2017). Відповідно, у цих явищах може бути задіяна професія промислового дизайнера майбутніх випускників навчальних закладів вищої освіти, а доцільно відбудована стратегія їхньої освіти й підготовки буде цьому сприяти.

Подібна підготовка може забезпечити фахівцями і такий, відносно новий (цей процес стартував на початку 1970-х років), напрям, як «колекційний дизайн», що став особливо активно розвиватися в останні два-три роки. Можна стверджувати, що промисловий дизайн, у розумінні світової арт-спільноти, став прирівнюватися до видів мистецтва, поряд із живописом, скульптурою та іншими жанрами візуальних мистецтв. За емоційної яскравості проектних рішень і художніми якостями цих предметів, деякі об'єкти промислового дизайну можна порівнювати із творами «чистого» мистецтва. Соковижималка «Juicy Salif» Філіпа Старка, світильник «Lucellino» Інго Маурера або крісло «Proust» Алессандро Мендіні – не тільки функціональні та ергономічні, але й художньо виразні, вони є музейними та колекційними предметами.

Слід звернути увагу й на питання тиражування – обсягу серійного виробництва, що пов'язане з питанням унікальності. Об'єкти «чистого мистецтва» по-своєму унікальні і часто виконуються в єдиному екземплярі; в об'єктах дизайну унікальність теж присутня, але тиражі сприйняття розрізняються на порядки. Утім, головна особливість предметів колекційного дизайну не лише в тому,



що в них можна вкладати гроші сьогодні і дорожче продавати завтра. З ними можна комфортно жити зараз, так як це, перш за все, дизайн, з його невід'ємною функціональністю і практичністю, на відміну від музейного експоната, призначеного виключно для естетичної насолоди.

Незважаючи на це, подібні об'єкти промислового дизайну можна успішно продавати, як, наприклад, картину «Золота Адель» (Портрет Аделі Блох-Бауер I) австрійця Густава Клімта або скульптуру «Людина, що крокує» швейцарця Альберто Джакометті. Так, галеристи (Carpenters Workshop Gallery, Galerie Kreo, Galerie Armel Soyer та ін.) почали вводити об'єкти дизайну в свої колекції і пропонувати їх до продажу на спеціально організованих заходах: Paris Art + Design, Design Miami / Basel, Collective Design, Design Art Fair та інших спеціалізованих ярмарках по всьому світу (Коллекционный дизайн – функциональное искусство).

На міжнародній виставці «Design Shanghai», останнє відкриття якої відбулося 6–9 березня 2019 р., поряд із традиційними розділами («Ванни і кухні», «Офісні меблі», «Класика» і «Сучасний дизайн»), представлена секція «Колекційний дизайн»; більше того, стенди павільйону з об'єктами колекційного дизайну представлені не тільки загальною експозицією, а й демонстраціями окремих дизайнерів/архітекторів, професійних майстерень/дизайн-ательє та ін. На офіційному сайті виставки зареєстровані стенди «Zaha Hadid Edition», «Wiener Silber Manufactur», «BUBEN & ZORWEG».

Відокремлення напряму «колекційний дизайн» в окремий вид проектного процесу, що апріорі притаманний дизайну, не доцільне хоча б тому, що в процесі роботи дизайнер слідує певній методиці проектування, вирішує комплекс професійних завдань, що визначені нагальним споживчим попитом. І далеко не кожен продукт може претендувати на статус «колекційного». Подібний статус може з'явитися не стільки тому, що краса і користь об'єкта очевидна, скільки тому, що так склалися обставини: історія створення, маркетингові прийоми учасників ринку, активна робота галеристів з надання нових послуг та ін.

Подібна практика визначає нові підходи, що, своєю чергою, передбачають появу нової термінології. Наприклад, «гаражний дизайн». Організатори Галереї гаражного дизайну «Тіні та відтінки», яка нещодавно відкрилася в Києві, стверджують: «Гаражний дизайн є інтернаціональним культурним феноменом – цей стиль сьогодні визначає вектор розвитку сучасного дизайну основних світових центрів. Останні інтер'єрні виставки Мілана, Парижа, Лондона, Стокгольма, Токію, Нью-Йорка та Майамі продемонстрували прагнення велетнів індустрії інтегрувати елементи, продовжити форми, переосмислити мотиви або прямо скопіювати доробок бруклінських новаторів <...> молодих митців – David Weeks, Lindsey Adelman, Bec Brittain, Jason Miller, Paul Loebach, Dylan Davis і Jean Lee, Gabriel Kakon і Scott Richler, Rosie Lee» (Тіні і відтінки мистецтва та дизайну, 2019). При цьому варто зазначити, що навіть великі пошукові системи, зокрема «Google», на запити про «гаражний дизайн» роблять посилання на «фото унікальних дизайн-проектів приватних гаражів», «гаражі в сучасному стилі», «дизайн гаражу» взагалі, на дизайн гаражного простору, буквально реагуючи на поставлене запитання. Тому синонімічними термінами, які, можливо, більш точно можуть розкрити не тільки проектну суть таких (предметів) об'єктів, але і їхню технологічну основу і виробничий цикл виконання, можуть бути:

– кустарний дизайн: тобто дизайн споживчих об'єктів групи товарів для інтер'єру, що відноситься до виробництва ручним (домашнім), нефабричним способом; дрібносерійне виробництво виробів із застосуванням ручної праці. «Прикладом кустарного виробництва в наші дні може бути виготовлення прикрас, меблів за індивідуальними замовленнями або пошиття одягу дизайнером. Особливо воно розвинене при виготовленні ювелірних виробів або інших предметів розкоші. У відсталіх країнах кустарне виробництво є домінуючим» (Райзберг Б., Лозовський Л. та Стародубцева Е., 2017, с. 224). Поняття «кустарний» походить від іменника кустар (kunster, kunstener нем. – знавець мистецтва, ремесла); за всіма параметрами – проектними, технологічними і виробничими – воно використовується для позначення нинішньої діяльності дизайнерів-індивідуалів та дизайн-бюро, що просувають на споживчий ринок власні об'єкти;

– крафт-дизайн: суть аналогічна, походить від англійського craft – створювати, творити. Широко використовується в комп'ютерних ігрових світах: крафт, крафтить означає створювати предмети за допомогою спеціальних умінь, «крафтових» професій, якими володіє персонаж. Також підходить за всіма параметрами, з тією лише різницею, що передбачає ще більш вузьку спеціалізацію: об'єкти з дерева, металу або кераміки;

– хенд-мейд дизайн: англiцизм «хенд-мейд» (hand made) перекладається як «зроблено вручну»; маються на увазі унікальні компоненти й особливості: ручна авторська робота, висока якість,

ексклюзивний, єдиний екземпляр: це речі ручної роботи, що не мають нічого спільного із серійним виробництвом; особливо підходить для позначення продуктів дизайну для інтер'єру в форматі арт-об'єкту.

Також правомочний термін «мануфактурний дизайн»: це дизайн тих же споживчих об'єктів групи товарів для інтер'єру, що відноситься до виробництва індустріального, але з великою часткою ручної праці; серійність визначається кількістю найманих робітників.

Очевидно, що колекційний/гаражний/кустарний/крафт-дизайн або мануфактурний дизайн – об'єктивна спроба реалізувати свої теоретичні знання та практичні вміння вітчизняних промислових дизайнерів у цьому споживчому секторі. І для цього кола об'єктів, що в цілому можна позначити як «дизайн предметів для інтер'єру», ми поки не маємо сингулярного терміна, який би однозначно визначав їхню суть і який би задовольняв професійне співтовариство, виробників та споживачів. Тому в таких випадках ми вважаємо доцільнішим термін «дизайн предметів для інтер'єру», а не «предметний дизайн». Запропоноване формулювання не є новацією, але наділене виразним семантичним значенням і точним розумінням номенклатури розроблюваних об'єктів, очевидним для всіх учасників процесу: споживача, проєктанта й виробника.

Отже, повернення до мистецтва ремесла, а також синтез ручної праці і сучасних технологій – один з основних трендів сьогодення. Зростанню попиту на предмети, підписані знаковими дизайнерами та архітекторами, сприяють і нові творчі парадигми. Споживачі прагнуть мати в своєму користуванні не лише предмети масового виготовлення, а й унікальні або мало тиражовані об'єкти, що відповідають їхній індивідуальності. Дизайнери (архітектори) прагнуть до активнішого самовираження: для них це свого роду професійний виклик. І відповіддю цьому виклику є об'єкти, що підпадають під термін «предметний дизайн».

Наукова новизна роботи полягає в дослідженні терміносистеми, виявленні та з'ясуванні її змістових домінант, тотожностей і відмінностей, її специфіки в галузі промислового дизайну та проявленню в дизайні середовища, а також практичному впровадженню в дизайнерську практику.

### Висновки

Розглянуті в науковій статті терміни, тотожні поняттю «предметний дизайн», дали змогу виявити кілька контрадикторних станів цього поняття, а саме: «колекційний дизайн», «гаражний дизайн», «кустарний дизайн», «мануфактурний дизайн». Проведений аналіз їхніх семантичних значень дає підстави стверджувати, що кожен з них може замінити термін «предметний дизайн».

Одночасно з цим змістовні складники цих термінів викликають неоднозначне сприйняття в професійних колах завдяки відсутності кваліфікованого визначення симбіозу проєктного та виробничого процесів, їхньої взаємодії. Наприклад, термін «колекційний дизайн» правомірний тільки в разі, коли продукт може претендувати на статус «колекційного», але подібний статус може з'явитися не стільки тому, що краса і користь об'єкта очевидна, скільки тому, що так склалися обставини.

Термін «гаражний дизайн» можливий лише в значенні місця (певного становища), де продукт може бути виготовлений; при цьому відсутнє точне розуміння – чи був задіяний дизайнер, як проєктант, в цьому процесі. Термін «кустарний дизайн» близько співвідноситься з поняттям «гаражний дизайн», бо теж є характерним в плані ручного (домашнього) виробництва, а також розташування (наприклад, у гаражі). Разом з тим за всіма параметрами – проєктними, технологічними й виробничими – термін «кустарний дизайн» компетентно підходить для позначення нинішньої діяльності дизайнерів-індивідуалів та дизайн-бюро, що просувають на споживчий ринок власні об'єкти. Поняття «мануфактурний дизайн» відрізняється від усіх попередніх більш індустріальним виробництвом, серійність продукції якого визначається кількістю найманих робітників.

На основі представленої низки понять «предметний дизайн», який використовується сьогодні в дизайнерській практиці («колекційний дизайн», «гаражний дизайн», «кустарний дизайн», «мануфактурний дизайн») запропоновано більш точне і семантично вірне формулювання для позначення дизайну подібних об'єктів – «дизайн предметів для інтер'єру». Таке формулювання засновано на тому, що дизайн визначає функціональне значення цих предметів і є кінцевим проєктним процесом, спрямованим на створення єдиного предметно-просторового середовища проживання людини, а не просто якісною характеристикою певного стану дизайну. Подальше дослідження планується спрямувати на розгляд та осмислення нових термінів, що регулярно з'являються та відносяться до спеціалізації «дизайн середовища» в контексті промислового дизайну.

## Список використаних джерел

1. Игнатъев К. *Индивидуальный дизайн уйдет в сферу искусства, востребованного ценителями*. URL: <https://design-mate.ru/read/people/kirill-ignatyev> (дата звернення: 12.02.2019).
2. Коллекционный дизайн – функциональное искусство. *Chernozem.info*. URL: <https://chernozem.info/journal/kollekcionnyu-dizayn-funkcionalnoe-iskusstvo> (дата звернення: 10.01.2019).
3. Райзберг Б. А., Лозовский Л. Ш., Стародубцева Е. Б. *Современный экономический словарь*. Москва : ИНФРА-М, 2017. 512 с.
4. Слэк Л. *Что такое дизайн продукта*. Москва : Астрель, 2006. 256 с.
5. Тіні і відтінки мистецтва та дизайну. *Chernozem*. URL: <https://chernozem.info/journal/tini-ta-vidtinki>. (дата звернення: 10.01.2019).
6. Gibbons W. *Industrial Design vs Product Design*. URL: <https://medium.com/@WillGibbonsDesign/industrial-design-vs-product-design-810c34f612b0>. (Available at: 14.02.2019).
7. Larman C. *Object-Oriented Analysis and Design*. New Jersey : Prentice Hall, 2005. 736 p.
8. Morris R. *The fundamentals of product design*. Worthing : AVA Publishing, 2009. 184 p.
9. Norman D. *The Design of Everyday Things*. New York : Basic books, 2013. 368 p.
10. Tripodi T. *A Primer on Single-Subject Design for Clinical Social Workers*. Washington : NASW Press, 1998. 197 p.

## References

- Gibbons, W. (2015). *Industrial Design vs Product Design*. Available at: <<https://medium.com/@WillGibbonsDesign/industrial-design-vs-product-design-810c34f612b0>> [Accessed: 14 February 2019].
- Ignatiev, K. (2017). *Individualnyi dizain uidet v sferu iskusstva, vostrebovannogo tceniteliami* [Individual design will go into the sphere of art sought by connoisseurs] Available at:<<https://design-mate.ru/read/people/kirill-ignatyev>> [Accessed: 12 February 2019].
- Kollektcionnyi dizain – funkcionalnoe iskusstvo* [Collectible Design – Functional Art]. *Chernozem.info: informatcionnyi portal vizualnoi kultury* [online] Available at: <https://chernozem.info/journal/kollekcionnyu-dizayn-funkcionalnoe-iskusstvo> [Accessed: 10 January 2019].
- Larman, C. (2005). *Object-Oriented Analysis and Design*. New Jersey: Prentice Hall.
- Morris, R. (2009). *The fundamentals of product design*, Worthing: AVA Publishing.
- Norman, D. (2013). *The Design of Everyday Things*. New York: Basic books.
- Raizberg, B.A., Lozovskii, L.Sh. and Starodubtceva, E.B. (2017). *Sovremennyy ekonomicheskii slovar* [Modern Economic Dictionary]. Moscow : INFRA-M.
- Tini i vidtinki mistetctva ta dizainu* [Shadows and shades of art and design]. *Chernozem.info* : [online] Available at: <<https://chernozem.info/journal/tini-ta-vidtinki>> [Accessed: 10 January 2019].
- Tripodi, T.A. (1998). *Primer on Single-Subject Design for Clinical Social Workers*, Washington: NASW Press.
- Slek, L. (2006). *Chto takoe dizain produkta* [What is product design]. Moscow: Astrel’.

Стаття надійшла до редакції: 11.03.2019

## ПРЕДМЕТНЫЙ ДИЗАЙН. ТОЖДЕСТВЕННЫЕ ТЕРМИНЫ И ИХ СЕМАНТИЧЕСКИЕ ЗНАЧЕНИЯ

Вергунова Наталья Сергеевна<sup>1а</sup>,  
Вергунов Сергей Витальевич<sup>2а</sup>

<sup>1</sup>Кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель;

<sup>2</sup>Кандидат искусствоведения, профессор;

<sup>а</sup>Харьковский национальный университет  
городского хозяйства имени А. Н. Бекетова,  
Харьков, Украина

Цель исследования состоит в выявлении особенностей применения термина «предметный дизайн» в теории и практике дизайна, рассмотрении тождественных ему терминов и их семантических значений. Методы

исследования. Для определения понятийного аппарата и выявления терминологических трактовок применялся метод терминологического анализа; при изучении литературного материала историко-сопоставительный метод использовался в связи с хронологическим методом, что предоставило возможность рассмотрения семантических значений выявленных терминов в динамике изменения во временной последовательности в целом, а также способствовало их сопоставлению и определению наиболее компетентных терминологических трактовок. Научная новизна состоит в исследовании терминосистемы, выявлении и выяснении ее содержательных доминант, тождеств и различий, ее специфики в области промышленного дизайна и проявления в дизайне среды, а также практическом внедрении в дизайнерскую практику. Выводы. В статье рассмотрен ряд терминов, тождественных понятию «предметный дизайн», а именно: «коллекционный дизайн», «гаражный дизайн», «кустарный дизайн», «мануфактурный дизайн». Семантические значения большинства из них неоднозначны, поэтому могут ошибочно восприниматься в профессиональных кругах. На основе проведенного исследования терминосистемы для обозначения дизайна подобного рода объектов, учитывая их функциональное значение в создании единой предметно-пространственной среды обитания человека, предложена более точная и семантически верная формулировка: «дизайн предметов для интерьера».

*Ключевые слова:* коллекционный дизайн; гаражный дизайн; мануфактурный дизайн.

**OBJECT DESIGN.  
IDENTICAL TERMS  
AND THEIR SEMANTICS**

Nataliia Verhunova<sup>1a</sup>, Serhii Verhunov<sup>2a</sup>

<sup>1</sup>*PhD in Art History, Senior Lecturer;*

<sup>2</sup>*PhD in Art History, Professor;*

<sup>a</sup>*O. M. Beketov National University*

*of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv, Ukraine*

The purpose of the article is to identify the specifics of the application of the term “object design” in theory and practice of design; to consider the terms that are identical to it and their semantics. The research methodology. The method of terminological analysis was used in order to determine the conceptual apparatus and identify its terminological interpretations; the historical-comparative method was used in conjunction with the chronological method to study the literature, which provided an opportunity to consider the semantics of the identified terms in the dynamics of change in the temporal sequence as a whole, and also contributed to their comparison and defining the most competent terminological interpretations. The scientific novelty of the work lies in studying the terminological system, identifying and clarifying its conceptual dominants, identities and differences, its specifics in the field of industrial design and manifestation in environmental design, as well as practical implementation in design practice. Conclusions. The article concerns a number of terms that are identical to the concept of “object design” – namely, “collectible design”, “garage design”, “handicraft design” and “manufactory design”. The conceptual meanings of most of them are ambiguous and may thus be mistaken in professional circles. Based on the conducted study of this terminological system used for denoting such kind of objects, and taking into account their functional significance in creating a universal subject-spatial human environment, a more precise and semantically correct term was proposed: “design of objects for the interior”.

*Keywords:* collectible design; garage design; manufactory design.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172703

UDC 687.016:004.9

**AUGMENTATION REALITY  
AS A TRENDS ORIGINATION FACTOR  
IN THE FASHION INDUSTRY**

Irene Hardabkhadze

*Associate Professor,**ORCID: 0000-0002-8899-3267,**e-mail: irene.gard@meta.ua,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia Str., Kyiv, 01133, Ukraine*

The purpose of the scientific paper is to determine the potential impact of virtual / augmented reality (VR / AR) technologies on the formation of fashion trends and the development of other activities of the fashion industry; to analyze the role of VR / AR technologies as trend generators and trend accelerators of the fashion market and determine the mechanisms of their influence on the generation of innovative design solutions. The research methods are based on a system approach to determining the impact of VR / AR technologies on the fashion industry development; a historiographic analysis of the dynamics of the development of VR and AR technologies showed that they are being actively implemented at all stages of the life cycle of a fashion product; research into the prospects for the application of these technologies and the results of their impact on the fashion industry has been made with reference to the “impact points” of technologies for each stage. The scientific novelty is to determine the mechanisms of VR / AR technology impact on all stages of the fashion product life cycle. The concepts of “trend generator” and “trend accelerator” of fashion were formulated. It is shown that trends of fashion are not born under the influence of VR / AR technologies, but by association with the characteristic images for which these technologies are the media environment. That is, the VR / AR technologies are not trend generators, but the trend accelerators of fashion, technological trends in the fashion market, and carriers of images that have trend-forming fashion potential. Conclusions. It was found that the VR/AR technologies become trends in the technological development of the fashion industry. Using the influence of powerful machine intelligence on the mind and creativity of a person can yield fruitful results in the absence of suppressing the imagination of the author – the generator of ideas. The feasibility of engaging the VR / AR technologies at the design stage of design artifacts is to extend boundaries of generating imaginative ideas. Since the AR technology creates the conditions for the generation of innovative images of fashion objects, and the generation of images, in turn, creates conditions for the emergence of fashion trends, it was concluded that the AR technology can be attributed to potential trend accelerators.

*Keywords:* virtual reality; augmented reality; trends of fashion; impact points, trend generator; trend accelerator.

**Introduction**

The modern fashion industry under the influence of the transience of its trends and high technologies is more than ever subject to the unspoken rule, which has become a survival factor for the fashion business: “Be on the wave of innovation or disappear”. New technologies, such as virtual and augmented reality, demonstrate a high potential to influence the development of the fashion industry. In the conditions of total digitalization of business operations and domestic procedures in the field of design, a number of questions arise: Will technology advances improve the search for innovative design solutions, what trends will the digital revolution bring and can they radically change the fashion of the future? On these issues, an actual problem is being formed – the analysis of the potential, mechanisms and factors influencing the technologies of virtual / augmented reality (VR / AR) on the formation of fashion trends and other activities in the fashion market. The solution to this problem will help find ways of sustainable development of the 21st century fashion industry.

Today, there are a large number of publications on the impact of digitalization achievements, including the technology of virtual and augmented reality on the future of the fashion industry.

The virtual reality (VR) is a model of the world created by technical means, which is presented to a person through his/her senses with an imitation of actions and reactions to actions, and which blocks communication with the real world. The augmented reality (AR) is a model of the world created by technical means with the display of the real situation in a real environment with the addition of virtual components and sensory influences without blocking communication with the real world (Skrynnikova, 2017).

Analysis of the dynamics of the development of VR and AR technologies in society and in the fashion industry relegates the beginning of virtual reality as special technology to the 50s, and the technology of augmented reality – to the 90s of the twentieth century. As a mass industry, the VR / AR arose in 2016, when virtual reality glasses for ordinary users went on sale (Skrynnikova, 2017).

In the fashion industry, the VR and AR applications were first associated with virtual fitting rooms, so that people could “test” newfangled trends at home, and with demonstrations on the websites of fashion week events. Now virtual and augmented reality represent a powerful digital platform for retail intensification. Brands put into operation virtual fitting rooms and “magic mirrors”, which allow to try on a virtual model on the real image of the buyer, as well as organize virtual demonstrations from the podium. As part of a comprehensive study of the state of the fashion industry in 2018, it became clear that leading innovators in the reporting period in the search for new ways to generate values demonstrate the capabilities of artificial intelligence (AI) in all links of the chain of creation, implementation and maintenance of the fashion product. Among the main trends of 2019 are the acceleration of the launch of new fashion products to the market, the increase in the digital presence in the fashion business processes by mastering the digital services and analytics platform, the convergence of art and science based on merchandising, and improvements in marketing forecasts. For companies, the issue of how to quickly join the online retail platform is becoming increasingly relevant (The state of fashion 2019, 2018).

As there is a massive installation of the VR / AR technologies throughout the world in various fields of activity, it is believed that their role in the progress of society is to move human communications to the next level, which is capable to change the lifestyle radically. In the second decade of the century, the AR and VR technologies became the basis for electronic fashion commerce. Development companies of digital transaction platform are already providing solutions for using virtual reality elements in retail. The use of VR technology opens up new opportunities for demonstrations at fashion weeks. The unique film in the technology of virtual reality “Mirror to the Soul” and from the 31st season of Mercedes-Benz Fashion Week Russia has been awarded at the Virtual Reality Festival (Zhuravleva, 2015) in the category “The Best VR Travel Film or Experience”.

In Ukraine, there are also trends in convergence of high-tech and fashion technologies. In the fall of 2018, the Ukrainian Fashion Week team presented the Fashion Experiment project. SkyWell Software created an integral visual and ideological concept from the models of Ukrainian designers in order to present designer clothes in New York and Tokyo (VR showcase for Ukrainian Fashion Week, 2018).

An analysis of the examples discussed above in conjunction with materials from publications, exhibitions, with numerous digests, descriptions of specific implementations of technologies, reports, presentations at TED conferences (technology, entertainment, design) (Milk, 2016) gives reason to conclude that the VR, AR and AI technologies are actively being introduced by leading fashion companies at all stages of the life cycle of a fashion product.

There are significantly fewer reports on the use of technology to activate the search for innovative design solutions. It is impossible to find materials describing the mechanisms of the stimulating influence of VR, AR and AI elements on the creative generation of innovative design solutions. The smallest number of reports falls on a phased analysis of the role of technology of additional reality in the processes of artistic design of modern clothing models. But there are already offers for services of virtual three-dimensional modeling based on two-dimensional model developments, which can replace the production of models in the material. There are examples of demonstrations of completely virtual collections, models of which exist only in virtual space (Zhuravleva, 2015; Berg et. al., 2018).

Materials that reveal the capabilities of technology to improve the design / implementation of a fashion product are primarily descriptive. The publications do not contain descriptions of the features of transferring real models into virtual three-dimensional space, preparing virtual design artifacts in 3D printing; practically, they do not analyze the features of virtual design using avatars, as well as issues of convergence of related specializations and the expansion of design competencies under the influence of automation.

A separate topical, still poorly studied, problem is the analysis of the potential impact of the VR / AR technologies on the formation of trends in a wide range of fashion industry phenomena – from fashion trends with features of mass production of “fast fashion” models, trends in targeted design technology and retail of fashion products.

### **The purpose of the article**

The research purpose is to determine the potential impact of the VR / AR technologies on the formation of fashion trends and the development of other activities of the fashion industry. To achieve this purpose, it is

advisable to analyze the dynamics of the development of VR / AR technologies in society and in the fashion industry, and use the results of the analysis to assess the level of adoption of these technologies by leading global brands. Further, based on the system analysis, it is necessary to determine the structure of the trend-forming potential of VR / AR technologies and characterize the mechanisms of their influence in the projection on the spectrum of the fashion industry, including the formation of fashion trends. In order to determine the impact potential of VR / AR fashion trends, it is necessary to conduct a comparative analysis of the mechanisms of their influence on the generation of innovative design solutions with the traditional factors of the formation of carrier elements of fashion trends.

### **Presentation of the main material**

The transfer of traditional methods of artistic projecting of design artifacts to a virtual digital 3D environment with support for automation systems of the technological chain of operations, applied cloud services, reference libraries of material parameters will require a significant revision of the algorithms for constructing design solutions.

As the analysis of relevant materials shows, virtual reality is a product created by machine intelligence, with the perception of which the real situation is replaced by a virtual model. The augmented reality is formed as a result of the synthesis of the perception of reality with a digital model, which complements this reality.

In the course of analysis, the task arises to determine the nature and mechanism of influence of technologies on the formation of trends in the fashion industry. Can technology, in particular, advanced technology, play the role of a generator or accelerator of trends formation? Can it become a trend in certain areas of development of the fashion industry?

The nature of the impact can be differentiated into the following categories:

the VR / AR technologies (or one of them) in a certain direction of the fashion business are:

- trends;
- trend accelerators;
- trend generators.

If a trend is understood as the main characteristics of the development of a process that prevail in a specific period of time, in this scientific paper a trend accelerator is the ability of a factor to accelerate the development of a trend, and a trend generator is the ability of a factor to induce trends.

The analysis of the prospects for the application of these technologies and the results of their influence on the fashion industry should be extended to all stages of the life cycle of a fashion product: from the generation of design solutions to the materialization of models, the production and sale of products to the final consumer (in some cases, with subsequent support in operation).

The life cycle of a design product can be represented as composed of four stages: design, production, sale (retail), as well as the stage of support in operation. Analysis of the potential impact of VR / AR technologies on each of the stages of the life cycle of a fashion product is advisable to associate with the “points of impact” of technologies on the stage.

The design stage is charged with the reproduction of fashion trend carrier elements in fashion products, so an analysis of the impact of VR / AR technologies on this stage allows us to understand whether they are trends, trend accelerators or trend generators of fashion trends. From the perspective of the influence of VR / AR technologies, it is advisable to present the design stage in the form of a sequence of 3 stages – the pre-design stage, the construction stage of design solutions and the stage of their modeling, and analyze them separately.

After identifying a social order – a signal for the presence of a need for a particular fashion product, the designer generates an initial generalized idea of its image, which is a prerequisite for the start of the project, that is, for the launch of the pre-project stage. The pre-design stage is characterized by the requirements for awareness of the feasibility of developing a new product and is accompanied by marketing and social research with the definition of the target group of consumers, the prediction of their expectations and the extent to which the expectations correspond to fashion trends, with an assessment of the optimal batch volume of products. Based on the research results, the generalized image of the product adapts to the requirements of consumers and harmonizes with fashion trends. Thus, at the pre-design stage, the theme and conception of the design project is formed and substantiated.

An important result of the pre-design research is to determine the relevance of the project in the context of market requirements, clarify the client base and the requirements of a “social order” to create a fashion

product with certain characteristics regarding fashion trends. These findings are implemented with the involvement of innovative methods and means of collecting, processing and analyzing “big data”. At the present stage of processing large arrays of unstructured information the analysis is carried out on the basis of the “data mining” technology, which organically combines formalized, statistical and heuristic methods of analysis. One of the areas of data mining is the visualization technology, in which the VR / AR methods and techniques are actively used. From this point of view, VR / AR can relate to technological trends at the stage of pre-design research.

However, this technological trend does not affect the formation of fashion trends. It is usual to study future trends in fashion design using materials of trend setting agencies, analyze them using materials of coolhunters who are looking for “trends” that spontaneously originate in the atmosphere of the streets, and new trends can be identified by analyzing the creativity of new generation designers. Since the younger generation of designers has a heightened sense of fashion, their work is of particular interest, as it is presented in numerous sources and also presented by fashion show centers (Gallery, 2018; MBFWRussia Fashion Series, 2018).

Effective support of the process of operation with “big data” can be modeling in the virtual space VR / AR “street fashion” or characteristic plots from currently popular films, fashion shows, game situations from the repertoire of computer games. The role of VR / AR at the stage of pre-design research is to visualize the positive experience of using design solutions based on youth subcultures, the public trend “DIY” (Do it yourself), the use of the latest materials and technologies in composite solutions of design objects. The influence of VR / AR technologies at the pre-design stage of the projecting phase can be designated as the first “impact point”.

At the stage of construction of design solutions, a detailed elaboration of the project idea takes place with the search for design solutions and their visualization in the form of a two-dimensional sketch. The search for innovative design solutions is usually influenced by at least two primary sources: one of them is the carrier of fashion trends, the prototype of the product, and the other is the creative primary source for transferring its characteristic features and providing the created solution with novelty of perception. An important result of this stage in terms of the impact of technology on the development of trends is the visualization of images of design solutions with their transfer from the space of ideas in the mind of the author to a two-dimensional sketch. The second “point of impact” of VR / AR technologies on the formation of innovative design solutions is at the stage of constructing design solutions at the design stage.

At the modeling phase of the design stage, design solutions are embedded in the finished image of a modern clothing product and its three-dimensional materialization in the form of a model from a real material of the product or visualization in the form of a virtual 3D model takes place. The visualization capabilities of design solutions in the form of a virtual 3D model form the third point of VR / AR impact on the design process.

The analysis of the emergence of trends based on materials from various sources, as well as from the perspective of “impact points” at the pre-design stage and the stages of construction and modeling of design solutions suggests that technologies, even advanced ones, do not have trend-forming potential in the context of fashion trends, but they can play the role of technological trends. That is, at the phases of the design stage, VR / AR are not trend generators of fashion. They can be technological trends in the context of the techniques of visualization, modeling and materialization of design solutions.

Fashion trends originate not under the influence of the technologies themselves, but of characteristic images for which technologies can be a media environment. That is, the VR / AR technologies are not trend generators of fashion trends, but carriers of images that have trend-forming potential and generators.

An example is the “mosaic” trend in graphics, which arose under the influence of images distorted by the quantization noises of portraits of human faces. In the process of low-rate digitalization of images in areas with a smooth transition of brightness, “false contours” arise, which in some scenes is perceived as a grotesque transformation of the surface into a mosaic structure. This side “digital” artifact is used in graphics as a technique for enhancing the image expressiveness.

The second example is the influence of the youth movement (*subculture*) “cosplay” on the trends in the youth costume. The “Cosplay” subculture is a theatrical costume and role-playing representation of the images materialization of the heroes of comics and computer games, which is characterized by the most complete reconstruction of the images of comic book characters, anime or computer games in the costume and image of a representative of the subculture – a cosplayer. The appearance of mass production of attributes and cosplay costumes indicates the emergence of a fashion trend not under the influence of the augmented reality technology, but under the influence of cosplayers. The brutal “ears” on hats and hoods, “tails” on



jackets and coats, shoulder belts, leather belts, shoulder pads of unusual shape and metal inlays on gloves are manifestations of the influence of cosplayers on the design of modern clothes.

Another example of the formation of trends in the reconstructive-compilation direction in a youth costume is the tendency to reproduce in the models the characteristic features of the images of the virtual world characters of computer games. The development of three-dimensional visualization and animation programs created a technological platform, and the ideas of augmented reality – the plot direction for computer games. Visual effects, unlimited possibilities of modifying images in terms of augmented reality, colorful scenes and the fascinating narrative of computer games gave fashion designers a chance to distance themselves from existing fashion products. The origin of the “cyberpunk” style is not based on the technology of augmented reality, but on the impression from the images of the characters of the computer saga generated by the environment of augmented reality.

A great influence on the formation of youth fashion have iconic typed image figures, the carriers of which are technologies of show business, cinema, television, advertising. The technology of augmented reality has the greatest potential for generating cult typed image figures of heroes of fairy-tale and quasi-realistic stories.

Since the search for innovative design solutions is carried out under the impression of real prototypes from the fashion world, the use of AR technology is effective at this stage. The mechanism of influence of AR technology on the design process can be interpreted as follows. As a result of the synthesis of the image of a real prototype with a digital model of the virtual source, the creative potential of innovativeness is generated. Impressed by the transformation of the image of a real prototype in a virtual augmented space, the author’s consciousness is changing. A change in consciousness may be emergent. The qualitatively new state of consciousness of the individual consists in the transition from the passive perception of the environment to the active generation of the media environment in which innovative images of fashion objects spontaneously originate. Since the generation of images creates the conditions for the emergence of fashion trends, the AR technology can be attributed to potential trend accelerators.

In order to implement creative innovative potential in the augmented reality space, it is necessary to create an informative, powerful, naturally harmonious and unobtrusive layer of digital information over the real world. Instead of blocking (as in virtual reality) or distorting (as in mixed reality) the reality of the individual, to achieve the emergence of the state of consciousness, metadata must be presented that are capable to harmonize with the real world and not suppress the sense of reality.

If these data purposefully add something useful to the synthesized model of the situation (for example, they recreate the images of a particular trend in the stage of generation), consciousness will be able to effectively generate innovative images of fashion objects that can stimulate the development of this trend.

The augmentation of reality contributes to the expansion of the boundaries of fantasy and the removal of professional inertia of thinking in the process of generating creative design solutions. The feasibility of engaging the VR / AR technologies at the design stage of design artifacts is to extend boundaries of generating imaginative ideas. Using the possibilities of influence of powerful machine intelligence on the mind and creativity of a person can yield fruitful results in the absence of suppressing the imagination of the author – the generator of ideas.

The third “point of impact” of VR / AR technologies on the life cycle of fashion products arises in the process of materializing fashion objects with the latest tools, in particular, using 3D printers. The fourth “point of impact” can be associated with the processes of improving the technology of manufacturing products and improving the methodology of project management at the experimental and working stages of production. The following “points of impact” of VR / AR technologies are related to product promotion on the market based on information and visual devices of marketing, merchandising and retail, with the formation of positive user experience and product support in operation. At these stages, VR / AR technology plays the role of technological trends. The trend of the fashion industry is also the use of VR / AR technologies for product model presentations and demonstrations at a geographic distance from the creative studio in the form of a “virtual podium”. “Telepresence” systems allow us to create virtual meetings and consultations, remote group work on the development of clothing collections and evaluate the results of work in the form of a virtual podium or fitting room. The use of modern audiovisual systems for displaying information about products in the “augmented reality” mode opens up broad prospects for another “point of introduction” of the impact of VR / AR technologies in the direction of individualization and targeting of design. In order to implement this type of systems, tools and techniques are used on the technological platform of augmented reality with the addition of specialized information panels that are connected to databases on products, services and advertising and which include tools for measuring parameters of a human figure, as well as tools for image processing and recognition.

The fact that VR / AR technologies have become technological trends in the fashion industry it is confirmed by the desire of innovative companies to create a chain of services using virtualization and an increase in the real situation that supports the entire life cycle of a fashion product. Modern solutions for the entire life cycle of the fashion business using VR / AR and AI technologies are offered by Gerber Technology and Avametric, which decided to combine resources and technological developments in order to achieve the task. These companies have entered into a cooperation agreement for the provision of 3D solutions that cover the entire value chain of the development of fashion products. While Gerber has solutions focused on the design and production of garments throughout the model's life cycle, Avametric already offers virtual reality programs for consumers that have aroused interest in some of the world's leading fashion brands. Collectively, these two companies are the only supplier of an integrated end-to-end three-dimensional platform that seamlessly integrates with the popular Gerber AccuMark 2D design product (Technology, 2018; Solution for the fashion business life cycle, 2018).

The scientific novelty is to determine the mechanisms of VR / AR technology impact on all stages of the fashion product life cycle. The nature of the impact of VR / AR technology on the formation of fashion trends differentiated by categories of generation and acceleration of fashion trends. The concepts of trend generators and trend accelerators of the fashion market have been introduced and characterized. It was found that at the stage of design of fashion products, in order to increase the efficiency of generating innovative design solutions, it is more efficient to use the AR technology. One of the new results of the analysis of the mechanisms of digitalization impact on fashion design is the establishment of the fact that fashion trends do not originate under the influence of the digital (in this case, VR / AR) technologies, but as associations with the characteristic images for which these technologies are the media environment. It is validated that the VR / AR technologies are not trend generators, but the trend accelerators of fashion, technological trends in the fashion market, and carriers of images that have trend-forming fashion potential.

### Conclusions

In the context of informatization, the transfer of traditional methods of artistic projecting of design artifacts into a virtual digital 3D environment will require a revision of the algorithms for constructing design solutions and mastering the latest methods of extracting, processing and reproducing information. The technologies of virtual and augmented reality open up new possibilities of projecting design using the synthesis of the achievements of science, technology and art in both traditional and new directions of creativity. The development of three-dimensional visualization and animation programs created a technological platform at which AR / VR technologies have reached a new level of development, at which they can be viewed as a new direction of art in the origin stage.

In the course of the study, the potential impact of VR / AR technologies on the formation of fashion trends and development trends in other areas of the fashion industry has been described. Answers to questions are formulated whether technology, in particular, advanced, can play the role of a generator or an accelerator of the formation of trends, can it itself become a trend in certain directions of the development of the fashion industry.

Based on the results of the analysis of the dynamics of the development of VR and AR technologies, it was found that VR / AR technologies (or one of them) can be trends in the technological areas of the fashion industry and trend accelerators in the directions of the formation of fashion trends. An analysis of the prospects for the application of these technologies and the results of their influence on the fashion industry, carried out for each of the stages of the life cycle of the fashion product with reference to the "impact points" of technology on the stage, showed that technologies, even advanced ones, do not possess trend-forming potential in the context of fashion trends. Trends originate not under the influence of the technologies themselves, but under the influence of characteristic images for which technologies are the media environment. That is, the VR / AR technologies are not trend generators, but generators and carriers of images that have a trend-forming potential in the context of fashion trends. The augmentation of reality contributes to the expansion of the boundaries of fantasy and the removal of professional inertia of thinking in the process of generating creative design solutions. The feasibility of engaging the VR / AR technologies at the design stage of design artifacts is to extend boundaries of generating imaginative ideas. Using the influence of powerful machine intelligence on the mind and creativity of a person can yield fruitful results in the absence of suppressing the imagination of the author – the generator of ideas.

Further research should be directed to detailing the chain of services supporting the full life cycle of a fashion product in a virtual space with 3D modeling of design artifacts.

## References

- Berg, A., Heyn, M., Hunter, E., Rölkens, F., Simon, P. and Yankelevich, H. (2018). Measuring the fashion world. *McKinsey & Company*. [online]. Available at: <<https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/measuring-the-fashion-world>> [Accessed 17.03.2019].
- Gallery. (2018). *Mercedes-Benz Fashion Week Australia*. [online]. Available at: <<http://mbfashionweek.com/gallery>> [Accessed 17.03.2019].
- MBFWRussia Fashion Series. (2018). *Mercedes-Benz Fashion Week Russia*. [online]. Available at: <<http://mercedesbenzfashionweek.ru/designers>> [Accessed 17.03.2019].
- Milk, Ch. (2016). The birth of virtual reality as an art form. *TED*. [online]. Available at: <[https://www.ted.com/talks/chris\\_milk\\_the\\_birth\\_of\\_virtual\\_reality\\_as\\_an\\_art\\_form](https://www.ted.com/talks/chris_milk_the_birth_of_virtual_reality_as_an_art_form)> [Accessed 17.03.2019].
- Skrynnikova, A. (2017). Vse, chto nuzhno znat pro VR/AR-tekhnologii [Everything you need to know about VR / AR technology]. *Rusbase*. [online]. Available at: <<https://rb.ru/story/vsyo-o-vr-ar/>> [Accessed 10.03.2019].
- Solution for the fashion business life cycle. (2018). *Gerber Technology*. [online]. Available at: <<https://www.gerberetechnology.com/fashion-apparel>> [Accessed 17.03.2019].
- Technology. (2018). *Avametric*. [online]. Available at: <<https://www.avametric.com/technology>> [Accessed 10.03.2019].
- The state of fashion 2019: A year for awakening. (2018). *McKinsey & Company*. [online]. Available at: <<https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/the-state-of-fashion-2019-a-year-of-awakening>> (Accessed 17.03.2019).
- VR showcase for Ukrainian Fashion Week. (2018). *Skywell Software*. [online]. Available at: <<https://skywell.software/portfolio/vr-showcase-for-ukrainian-fashion-week/>> (Accessed: 17.03.2019).
- Zhuravleva, N. (2015). Novye vozmozhnosti: VR-tekhnologii na Nedele mody Mercedes-Benz v Moskve [New features: VR technology at the Mercedes-Benz Fashion Week in Moscow]. *New Retail*. [online]. Available at: <[https://new-retail.ru/tehnologii/novye\\_vozmozhnosti\\_vr\\_tekhnologii\\_na\\_nedele\\_mody\\_mercedes\\_benz\\_v\\_moskve\\_8312/](https://new-retail.ru/tehnologii/novye_vozmozhnosti_vr_tekhnologii_na_nedele_mody_mercedes_benz_v_moskve_8312/)> [Accessed 10.03.2019].

## Список використаних джерел

1. Журавлева Н. Новые возможности: VR-технологии на Неделе моды Mercedes-Benz в Москве. *New Retail* : [сайт]. 2015. URL: [https://new-retail.ru/tehnologii/novye\\_vozmozhnosti\\_vr\\_tekhnologii\\_na\\_nedele\\_mody\\_mercedes\\_benz\\_v\\_moskve\\_8312/](https://new-retail.ru/tehnologii/novye_vozmozhnosti_vr_tekhnologii_na_nedele_mody_mercedes_benz_v_moskve_8312/) (Accessed: 10.03.2019).
2. Скрынникова А. Все, что нужно знать про VR/AR-технологии. *Rusbase* : [сайт]. 2017. URL: <https://rb.ru/story/vsyo-o-vr-ar/> (Accessed: 10.03.2019).
3. Gallery. *Mercedes-Benz Fashion Week Australia* : [site]. 2018. URL: <http://mbfashionweek.com/gallery> (Accessed: 17.03.2019).
4. MBFWRussia Fashion Series. *Mercedes-Benz Fashion Week Russia* : [site]. 2018. URL: <http://mercedesbenzfashionweek.ru/designers> (Accessed: 17.03.2019).
5. Measuring the fashion world / Achim Berg, Miriam Heyn, Elizabeth Hunter, Felix Rölkens, Patrick Simon, Hannah Yankelevich. *McKinsey & Company* : [site]. 2018. URL: <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/measuring-the-fashion-world> (Accessed: 17.03.2019).
6. Milk Ch. The birth of virtual reality as an art form. *TED* : [site]. 2016. URL: [https://www.ted.com/talks/chris\\_milk\\_the\\_birth\\_of\\_virtual\\_reality\\_as\\_an\\_art\\_form](https://www.ted.com/talks/chris_milk_the_birth_of_virtual_reality_as_an_art_form) (Accessed: 17.03.2019).
7. Solution for the fashion business life cycle. *Gerber Technology* : [site]. 2018. URL: <https://www.gerberetechnology.com/fashion-apparel> (Accessed: 17.03.2019).
8. Technology. *Avametric* : [site]. 2018. URL: <https://www.avametric.com/technology> (Accessed: 10.03.2019).
9. Measuring the fashion world. *McKinsey&Co* : [site]. 2019. URL: <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/measuring-the-fashion-world>. (Accessed: 17.03.2019).
10. The state of fashion 2019: A year for awakening. *McKinsey & Company* : [site]. 2018. URL: <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/the-state-of-fashion-2019-a-year-of-awakening> (Accessed: 17.03.2019).
11. VR showcase for Ukrainian Fashion Week. *Skywell Software* : [site]. 2018. URL: <https://skywell.software/portfolio/vr-showcase-for-ukrainian-fashion-week/> (Accessed: 17.03.2019).

*The article was received in editors office: 28.03.2019*

**АУГМЕНТАЦІЯ РЕАЛЬНОСТІ  
ЯК ФАКТОР ЗАРОДЖЕННЯ ТРЕНДІВ  
В ФЕШН-ІНДУСТРІЇ**

Гардабхадзе Ірина Анатоліївна  
Доцент, Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна

Мета роботи – визначити потенціал впливу технологій віртуальної/аугментованої реальності (VR/AR) на формування тенденцій моди і розвиток інших напрямів діяльності фешн-індустрії; проаналізувати ролі технологій VR/AR як тренд-генераторів та тренд-акселераторів фешн-ринку та визначити механізми їхнього впливу на генерацію інноваційних дизайнерських рішень. Методологія дослідження ґрунтується на системному підході до визначення впливу технологій VR/AR на розвиток фешн-індустрії; історіографічний аналіз динаміки розвитку технологій VR і AR засвідчив, що вони активно впроваджуються в усі етапи життєвого циклу фешн-продукту; дослідження перспектив застосування цих технологій та результатів їхнього впливу на фешн-індустрію виконано із прив'язкою «точок впливу» технологій до кожного етапу. Наукова новизна полягає у визначенні механізмів впливу VR/AR технологій на всі етапи життєвого циклу фешн-продукту. Сформульовано поняття «тренд-генератор» і «тренд-акселератор» моди. З'ясовано, що тренди моди зароджуються не під впливом самих VR/AR технологій, а як асоціації з характерними образами, для яких ці технології є медіасередовищем. Тобто технології VR/AR є не тренд-генераторами, а тренд-акселераторами моди, технологічними трендами фешн-ринку та носіями образів, які мають трендотворюючий потенціал моди. Висновки. Доведено, що технології VR/AR стали трендами розвитку технологічних напрямів фешн-індустрії. Використання впливу потужного машинного інтелекту на розум і креативність людини може дати плідні результати за умов відсутності придушення уяви автора – генератора ідей. Доцільність залучення VR/AR на етапі проектування дизайн-артефактів полягає в розширенні граней генерації образних ідей. Оскільки технологія AR створює умови генерації інноваційних образів фешн-об'єктів, а генерація образів, своєю чергою, створює умови для виникнення фешн-трендів, зроблений висновок, що технологія AR може бути зарахована до потенційних тренд-акселераторів.

*Ключові слова:* віртуальна реальність; аугментована реальність; тенденції моди; точки впливу; тренд-генератор; тренд-акселератор.

**АУГМЕНТАЦІЯ РЕАЛЬНОСТІ  
КАК ФАКТОР ЗАРОДЖЕННЯ ТРЕНДОВ  
В ФЭШН-ИНДУСТРИИ**

Гардабхадзе Ирина Анатольевна  
Доцент, Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель работы – определить потенциал влияния технологий виртуальной/аугментированной реальности (VR/AR) на формирование тенденций моды и развитие других направлений деятельности фэшн-индустрии; проанализировать роли технологий VR/AR как тренд-генераторов и тренд-акселераторов фэшн-рынка и определить механизмы их влияния на генерацию инновационных дизайнерских решений. Методология исследования основана на системном подходе к определению влияния технологий VR/AR на развитие фэшн-индустрии; историографический анализ динамики развития технологий VR и AR засвидетельствовал, что они активно внедряются во все этапы жизненного цикла фэшн-продукта; исследование перспектив применения этих технологий и результатов их влияния на фэшн-индустрию проведено с привязкой «точек воздействия» технологий к каждому этапу. Научная новизна заключается в определении механизмов влияния VR/AR технологий на все этапы жизненного цикла фэшн-продукта. Сформулированы понятия «тренд-генератор» и «тренд-акселератор» моды. Выяснено, что тренды моды зарождаются не под влиянием самых VR/AR технологий, а как ассоциации с характерными образами, для которых эти технологии являются медиасредой. То есть технологии VR/AR является не тренд-генераторами, а тренд-акселераторами моды, технологическими трендами фэшн-рынка и носителями образов, которые имеют тренд-образующий потенциал моды. Выводы. Показано, что технологии VR/AR стали трендами развития технологических направлений фэшн-индустрии. Использование влияния мощного машинного интеллекта на ум и креативность человека способно дать плодотворные результаты в условиях отсутствия подавления воображения автора – генератора идей. Целесообразность привлечения VR/AR на этапе проектирования дизайн-артефактов заключается в расширении граней генерации образных идей. Поскольку технология AR создает условия генерации инновационных образов фэшн-объектов, а эти образы, в свою очередь, создают потенциал для возникновения фэшн-трендов, сделан вывод, что технология AR может быть отнесена к потенциальным тренд-акселераторам.

*Ключевые слова:* виртуальная реальность; аугментированная реальность; тенденции моды; точки воздействия; тренд-генератор; тренд-акселератор.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172704

УДК 792.02:004.032.6

**3D-MAPPING  
ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ  
АСОЦІАТИВНИХ АСПЕКТІВ  
ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ**

Доколова Альона Сергіївна  
*Аспірантка,*  
ORCID: 0000-0003-3795-6789,  
e-mail: dokolashka@gmail.com,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета дослідження – визначити естетичний потенціал інтегрування цифрових технологій у сучасному театральному просторі; з’ясувати специфіку використання відеомапінгу для створення асоціативних аспектів художнього образу в драматургічних постановках. Методологія дослідження. Дослідження здійснено на основі використання загальнонаукових методів та принципів наукового пізнання: аналітичного, джерелознавчого, когнітивного, історичного й термінологічного. Наукова новизна. Досліджено специфіку впливу інноваційних технологій на розвиток театального мистецтва ХХІ ст. та постановочний процес у контексті взаємодії сценічної умовності та віртуальної реальності; виявлено особливості театральної форми «технодрама»; доведено, що 3D-mapping позиціонується сучасними режисерами-постановниками та сценографами як засіб створення художнього образу; виявлено специфіку застосування відеомапінгу. Висновки. Використання відеомапінгу в процесі постановки художнього твору сприяє формуванню багатообразності та експериментальності сценізації. Інноваційні види мультимедійного мистецтва, як інструмент режисерів-постановників, сприяють пошуку нових засобів художньої виразності та вдосконаленню методів процесу постановки сценічного твору. 3D-mapping в умовах сучасного театального простору здійснює значний вплив на художню образність сценічного твору, сприяє формуванню нового типу художнього простору, зміні характеру діалогу художнього твору і глядача, що, своєю чергою, сприяє розвитку сценічного мистецтва в цілому.

*Ключові слова:* 3D-mapping; сценічний простір; театральні постановки; художній образ.

**Вступ**

Стрімкий розвиток технологій, які поєднують різноманітні засоби інформації та комунікації, нині суттєво позначається на сценічному дійстві. Синтетичний характер діяльності сценографів та режисерів-постановників перетворює цей процес на творчо-технологічну роботу. Новітні технології орієнтовані передусім на створення візуальних образів, а тому їх використання в сценографії є виправданим для універсалізації створення сценічної постановки від ідеї до реалізації. Сучасні постановники надають перевагу зацікавленості глядача «медійністю» сценографії, оскільки інноваційні технологічні рішення щодо декорацій, світла, звуку та ін. не лише забезпечують видовищність образів, а в першу чергу допомагають створити й підтримати емоційне середовище постановки. Світові тенденції оформлення сценографічного простору тяжіють до еkleктизації, стилізації та метафоризації в процесі створення єдиного художнього образу постановки, що досягається за допомогою сучасних інноваційних технологій – залучення широкого спектру технологічного обладнання: систем озвучення, світлового оформлення, відеозображення та проекційних приладів.

Враховуючи важливість дослідження питань взаємовідношення та взаємодії творчого завдання і його практичної реалізації, визначення ролі 3D-mapping та специфіки його використання в сучасному постановочному процесі як засобу створення асоціативних аспектів художнього образу є актуальним і доцільним для сучасної теорії та історії мистецтва.

Специфіка трансформаційних процесів, які відбуваються в театральному просторі ХХІ ст., привертає увагу багатьох вітчизняних та зарубіжних культурологів, мистецтво- та театрознавців. Однією з найперспективніших тем дослідження є особливості залучення інноваційних технологій у сценічні постановки. Наприклад, С. Бродхерст «Проект Ієремії: Взаємодія, реакція та продуктивність» (2004 р.); С. Діксон «Цифрові вистави: історія нових медіа в театрі, танці, виконавському мистецтві та

інсталяції» (2007 р.); Д. Джернігана та С. Фернандеса «Персонажі цифрового підсилення реальності в театральних виставах» (2009 р.); Т. Астаф'єва «Нові технології у сучасному процесі постановки» (2011 р.); Р. Азума «Найважливіші виклики, що стоять перед розширеною реальністю» (2016 р.) та ін.

У публікаціях розглядаються лише деякі аспекти означеного питання, що не дають загального уявлення про роль інноваційних технологій у розвитку процесу постановки сценічного твору. Зокрема, недостатньо висвітленим залишається питання впливу 3D-mapping на формування художньої образності драматичної вистави, формування нового типу художнього простору та зміни характеру діалогу художнього твору і глядача.

### Мета статті

Метою дослідження є з'ясування естетичного потенціалу інтегрування цифрових технологій у сучасному театральному просторі та специфіки використання відеомапінгу для створення асоціативних аспектів художнього образу в сучасному театральному просторі.

### Виклад основного матеріалу

Розвиток театральної техніки й постановочних технологій протягом історії театального мистецтва відбувався нерівномірно; він безпосередньо пов'язаний і зі зміною стилю доби, і з розвитком науково-технічного прогресу. Від періоду раннього авангарду та модернізму виражально-зображальні мови всіх класичних видів почали змінюватися, а потім змінилися й самі види та жанри, під впливом експериментально-пошукових тенденцій, ініційованих історією мистецтва.

У художньо-естетичній галузі прагнення до осучаснення призвело до інтенсивного переоцінювання класичних цінностей, до відмови від багатьох традиційних принципів створення постановки та пошуку нових, адекватних часові засобів науково-технічного прогресу. Внаслідок цього на сучасному етапі в соціокультурному та соціомистецькому просторі представлено нові експериментальні види й жанри, які прийнято називати «арт-проектами» або «арт-практиками» (наприклад, інсталяції, мистецькі акції, енвайронменти, неппенінги, перформанси й ін.), котрі вже практично не мають нічого спільного із традиційними видами мистецтв, від усіх принципів та методів якого їхні автори відмовилися або використовують вибірково, як допоміжні засоби.

У другій половині ХХ ст. у театральному просторі почали використовувати технології, що давали змогу автоматизовано проектувати та керувати деякими елементами сценографії (наприклад, колажування, світлова й кольорова партитура, динамічна проекція, відтворення шумів і звуків та ін.); популяризувалася і технологія візуального впливу на свідомість глядача засобами кіномистецтва та проекційної інформації.

Панівні тенденції світового віртуального мистецтва на початку ХХІ ст. здійснили неабиякий вплив і на процес створення інноваційного театального видовища. Сучасні глобалізаційні процеси в галузі культури та мистецтва сприяють синтезуванню технологій, що використовуються в театральному просторі. Зокрема, використання відеомапінгу надає режисеру-постановнику унікальні можливості імітації реальності в тривимірному відображенні місця дії, трансформації часу та простору.

Сучасні дослідники визначають віртуальну реальність як художній феномен, складну самоорганізуючу систему, специфічне чуттєве (візуально-аудіо-гаптичне) середовище, що створюється електронними засобами комп'ютерної графіки та повністю реалізується в психіці кожного конкретного індивідуума, класифікуючи галузь віртуальності, пов'язану з мистецтвом та естетичним досвідом у такий спосіб: природня віртуальність; мистецтво як віртуальна реальність; паравіртуальна реальність; протовіртуальна реальність та віртуальна реальність (Бычков та Маньковская, 2006, с. 36–39).

Паравіртуальна реальність у галузі актуального мистецтва та сучасних арт-практик має власну специфіку, напрацьовуючи елементи віртуальної реальності майбутнього. Тенденціями розвитку художньо-естетичної культури, на думку відомого історика естетики, доктора філософських наук В. Бичкова, є руйнування традиційних засобів «...художніх мов класичного мистецтва» і «... класичної естетичної свідомості»; спроби пошуку та формування нових принципів, прийомів та засобів неутилітарної арт-діяльності. (Бычков, 2003, с. 61–71).

На думку В. Бичкова та Н. Маньковської (2006, с. 43), у галузі театального мистецтва подібні тенденції проявляються здебільшого у вигляді постановок віртуально аранжованих театралізованих вистав-перформасів, що пояснюється не стільки оптимізацією технічної компоненти творчого процесу

(хоча театральні комп'ютерні розроблення на сучасному етапі дають змогу обробити на дисплеї деталі вистави і побачити її у трьох вимірах. – *Авт.*), скільки специфікою художньо-естетичного аспекту театального розвитку. До речі, прагнення до стереоскопічного ефекту сприйняття вистави глядачем було характерним і для режисерів останньої третини ХХ ст. – П. Брука, А. Васильєва, Є. Гротовського та ін., театральні досліди яких нерідко перетворювали постановки за мотивами класичних п'єс на своєрідні «хепенінги».

Наприкінці ХХ ст. у театральному просторі з'явилася нова форма – «технодрама», яка поєднує елементи цифрових медіа з акторською грою та драматичною розповіддю. На відміну від ранніх спроб інтегрування технології в драму, наприклад Р. Вагнером та Б. Брехом, котрі застосовували різні мультимедійні технології для своїх театральних постановок, технодрама – це лімінальний простір, у якому питання ідентичності ускладнюється взаємодією між живими акторами та великою кількістю складних технологічних пристроїв (і фізичних, і віртуальних) на одному етапі виконання. У такий спосіб даний жанр театального мистецтва, презентуючи технокультурний естетичний матеріал, здатен передавати, окрім змісту твору, художні та культурні аспекти постановки, створюючи місце постійної напруги засобами співставлення фізичних тіл і віртуальних елементів у театральному просторі. На думку дослідників, саме у «просторі, наповненому напругою», внаслідок взаємодії тіла й технологій, виникає можливість пошуку нових експериментальних форм і практик у сучасному театрі (Broadhurst, 2004, p. 48).

На сучасному етапі виконавське мистецтво (театральні постановки, хореографічні та музичні виступи) характеризується тяжінням до нової парадигми злиття з цифровими технологіями, позбуваючись аналогової естетики. Процес синтезу виконавських мистецтв та високих технологій мультимедійної сценографії (використання технологій мультимедіа та засобів комп'ютерної графіки. – *Авт.*) розпочався кілька років тому, відтак нині в багатьох країнах використання 3D-mapping вважається скоріше невід'ємною, аніж інноваційною частиною сучасного сценічного простору.

Варто зазначити, що відеомапінг надає нові можливості режисерам-постановникам під час створення перформансів, інсценізацій та навіть постановок класичних драматичних вистав, візуально змінюючи простір сцени й тіло актора, сприяючи глибшому осмисленню глядачем ідейного задуму постановки (Dixon, 2007, p. 195), а хромакей (голографічна проекція) є популярною мобільною технологією для створення атмосфери інтерактивної участі в постановці кожного глядача (Михайлов, 2007, с. 70).

Яскравим прикладом використання нових медіа технологій у театрі є творчість режисера Р. Лепажя, який інтегрував у постановку третьої частини опери Р. Вагнера «Кільце нібелунга» – «Зігфрід» у Метрополітен-опера віртуальну реальність завдяки використанню тривимірних проекцій. Оперні артисти рухалися у тривимірному просторі, створеному кінопроекціями П. Піреса, на фоні декорацій – кількох десятків величезних рухомих планок, вагою 45 тон. Інноваційна технологія, яку розробляли протягом багатьох років цифрові художники, програмісти та експерти з освітлення, спрямована на створення реалістичного зображення на сцені, і сприяє багатству деталей, тіней та затемнення зображень, здатності переміщуватися й органічно взаємодіяти з акторами.

Утім, треба наголосити, що сам факт використання технології у процесі сценічних постановок не є гарантом успіху творчих та видовищних практик. Ключовим моментом їх зближення є гармонійне поєднання та уведення в єдину дію всіх складників сценічного простору – пластики виконавців, декорацій, світла, звуку тощо. Проте не менш важливим чинником успішної конвергенції є акцентація режисера на художньому змісті постановки, а не на технологіях, оскільки надмірний вплив технологій заважає концентрації глядача, а їх недоречне використання може негативно вплинути на якість виконання.

На думку багатьох мистецтвознавців, засоби сучасної художньої виразності не варто трактувати як зовнішню протидію тексту твору, оскільки вони співвідносять його художній стрій з естетичною свідомістю людини (Астафьева, 2011, с. 11).

Новітнім технічним засобом, що сприяє створенню художнього образу (значною мірою його асоціативних аспектів) театральної постановки є так звана система проектування в реальному часі – система, яку можна використовувати для ефективнішого розкриття образу персонажа, водночас створюючи унікальний візуальний досвід для глядачів.

Відомий британський письменник А. Кларк у творі «Небезпека пророцтва: провал уяви» (Clarke, 1962, p. 14) зауважив, що будь-яку достатньо розвинуту технологію неможливо відрізнити від магії. Інноваційні тенденції створення віртуозного сценічного ефекту, характерні для театального простору

XXI ст., великою мірою виходять за межі технічного розуміння глядача, викликаючи своєрідне містичне благоговіння перед постановкою.

Прикладом поєднання технічних інновацій із театральними традиціями є постановки з використанням доповненої реальності: «Проект Ієремія (Блакитні налиті кров'ю квіти)» режисера С. Броджерст (2001 р.); «Обиватель: Кінцевий продукт» («Everyman: The Ultimate Commodity 2.0»), прем'єра якої відбулася в 2007 р. на фестивалі «Fringe» у Торонто; «Елемент Оз» («*Elements of Oz*») нью-йоркської компанії «Асоціація Будівельників» («Builders Association») (прем'єра відбулась у вересні 2015 р. на сцені театру Державного університету Монклер, у рамках сезону «Пікові виступи»).

«Проект Ієремія (Блакитні налиті кров'ю квіти)» створено разом із комп'ютерним ученим Р. Боуденом за п'єсою Ф. Стен'є. Вистава, що присвячена спогадам про любовну інтригу, побудована на взаємодії реального виконавця Е. Берланд та Ієремії – аватара (згенерований комп'ютерний образ. – *Авт.*) та між Ієремією і глядачем. Прем'єра відбулась у 2001 р. на сцені театру Університету Брунеля (Західний Лондон, галерея 291).

У процесі інсценізації п'єси Д. Джернігана «Обиватель: Кінцевий продукт», заснованої на дистопічному оповіданні сингапурського письменника Г. Баратамана, використано технології дослідницьких проектів Сингапурського центру дослідження взаємодії та розваг (Singapore's Interaction and Entertainment Research Centre), з метою поєднання театральної та доповненої реальності для створення нового виду постановки.

За сюжетом, у недалекому майбутньому, за рішенням влади Сингапуру, в питну воду додали створену геніальним ученим «Речовину Х», яка афізично трансформує людину і робить її універсальним донором органів. Головна інтрига та конфлікт твору полягає в наявності суттєвого побічного ефекту речовини, що призводить до зникнення відмінних ознак – кожна людина стає морфологічно ідентичною. Використання доповненої реальності виявилось надзвичайно доречним: у постановці застосовано віртуальні маски обличчя, створені за допомогою проекції або так званого *проекційного картинування* – методу, який створює ефект оптичної омани, аналізуючи тривимірний об'єкт та проектуючи зображення, а потім точно вирівнюючи їх. Ця техніка широко використовується в різноманітних галузях, наприклад, архітектурі, ландшафтному дизайні й ін., проте саме в галузі виконавського мистецтва має надзвичайно специфічні властивості. Окрім проектування зображення на фіксовані об'єкти, за допомогою ручного вирівнювання між об'єктами та зображенням, що проектується, відомі й приклади проекції на динамічні об'єкти з автоматичним вирівнюванням (проте за умови використання обмеженої кількості форм та рухів об'єктів, оскільки вирівнювання зображення потребує великої кількості розрахунків). Це, своєю чергою, викликає затримку, доки зображення не буде вирівнено із 3D-об'єктами, яка генерує візуальну помилку, що зменшує емоційне занурення аудиторії (Sakamaki, 2013, p. 39).

Останнім часом проекційне відображення – метод перевтілення об'єктів у поверхню відображення для проектування зображення – використовується у виконавському мистецтві, оскільки дає змогу створювати додаткові виміри, оптичні ілюзії та задіювати в процесі постановки раніше статичні об'єкти. У науковому обігу з'явилися інноваційні дані про напрацювання, що уможливають застосування проекції на рухомі об'єкти. Так, С. Сакамакі та Н. Хашімото (2013, p. 39) пропонують методику компенсації затримки проекції на рухомі об'єкти. Варто зазначити, що в загальних системах ProCam досить складно проектувати зображення на рухомі об'єкти, оскільки він має потенційні часові затримки (80 мс) камер та проекторів.

Стосовно драматичного змісту п'єси, ця інноваційна концепція не лише посприяла візуалізації для глядача усунення відмінних характеристик у режимі реального часу, а й значно посилила тему постановки.

На відміну від штучності аватара Ієремії у «*Блакитних налитих кров'ю квітах*», який було створено повністю за допомогою комп'ютерних технологій, середовище доповненої реальності в постановці «*Обиватель: Кінцевий продукт*» поєднало комп'ютерні зображення та відео в реальному часі із живими акторами, завдяки чому віртуальні зображення у вигляді віртуальних масок обличчя співставляються із людськими зображеннями на проекційному екрані, який поділяє простір реальної постановки та віртуальної. Віртуальні прояви персонажів вистави не є віртуальними сутностями, оскільки їхнє існування на проекційному екрані позначено симбіозом віртуального обличчя й технологічно відтвореним людським тілом.

Постановка «Обиватель: Кінцевий продукт» відображає те, що люди можуть стати віртуальними персонажами в кіберпросторі, у той час, коли віртуальні істоти здатні існувати як вінери – ідентичності людей, котрі живуть у тому, що ми вважаємо реальністю.



Відповідно, саме упорядкування цього протиріччя між віртуальним та реальним у постановках з використанням відеомапінгу, посилює та підтримує обмеженість технодраматичного етапу.

«Елементи Оз» – складне технологічне шоу, створене режисерами М. Уїмс, Д. Гіббсом та М. Ангелос, засновано на сюжеті відомого фільму «Чарівник країни Оз». Перед початком вистави глядачам запропонували завантажити на мобільні телефони спеціальний додаток, призначений для використання під час виступів у «3LD Art & Technology Center», який надає інформацію про постановку, посилання на довідникові матеріали та доступ до різноманітних елементів доповненої реальності, що підвищують перформативність постановки. Наприклад, витончені фільтри, які додають дії нові пласти зображення (справжня воронка торнадо, злива й ін.), невидимі неозброєним оком.

Використання цифрових медіа та комп'ютерних технологій у театральному просторі, які включають презентації змішаної реальності, морфологічно змінило ландшафт етапу виконавства, який протягом понад 2 500 років використовував лише традиційні механізовані та аналогові технології як доповнення до акторської гри.

Сьогодні замість використання зовнішніх ефектів, домінуючим серед провідних режисерів-постановників стає новий шлях – шлях пошуку театральних засобів, що сприяють створенню уявного мосту між театральною умовністю та віртуальною реальністю.

Театр у всіх його проявах завжди був соціальним, що виключає можливість усунення зі сценічного простору людини або предметів, пов'язаних із суспільним життям. На думку Г. Деборда, «видовище – це соціальні відносини між людьми, опосередковані образами», тому актори на сцені спілкуються з аудиторією засобами дії та мови, в той час як візуальні та звукові елементи постановки повідомляють про їхні власні естетичні та культурні значення з або без урахування драматичного змісту п'єси» (Debord, 1995, p. 4).

Отже, використання складних технологічних пристроїв як частини театральної постановки в умовах сценічного простору відображає та посилює глибинні онтологічні особливості, що виникають внаслідок швидкого проникнення цифрових технологій у життя сучасної людини.

Використання відеомапінгу викликає зміни художньої структури вистави. Звичайно, новітні технології у сценографії можна розглядати з точки зору самостійної арт-діяльності в дизайнерському оформленні театралізованих шоу, проте, на нашу думку, їхній вплив на постановку значно глобальніший і може позиціонуватися як сучасний засіб створення асоціативних аспектів художнього образу режисером-постановником.

Досліджено специфіку впливу інноваційних технологій на розвиток театрального мистецтва XXI ст. та постановочний процес у контексті взаємодії сценічної умовності та віртуальної реальності; виявлено особливості театральної форми «технодрама»; доведено, що 3D-mapping позиціонується сучасними режисерами-постановниками та сценографами як засіб створення художнього образу; виявлено специфіку застосування відеомапінгу та визначено подальші перспективи використання інноваційних технологій в умовах сучасного сценічного простору.

### Висновки

Увага до технокультурної політики, домінування технологій у сучасному суспільстві дає змогу глядачеві оцінити формальну красу взаємодії людини з технологіями. Саме це підвищує естетичні якості постановок, створених за допомогою використання відеомапінгу та дає змогу по-новому сприйняти драматичний зміст п'єс певної театральної форми.

3D-mapping в умовах сучасного театрального простору здійснює неабиякий вплив на художню образність сценічного твору, сприяє формуванню нового типу художнього простору та змін характеру діалогу художнього твору й глядача, що, своєю чергою, сприяє розвитку сценічного мистецтва в цілому.

Перспектива подальших досліджень полягає у визначенні специфіки та застосуванні відеомапінгу в процесі створення театральних вистав та постановок сценічної хореографії.

### Список використаних джерел

1. Астафьева, Татьяна Владимировна. *Новые технологии в современном постановочном процессе : на материале театрального искусства Санкт-Петербурга 1990-2010 гг.* : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Санкт-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов. Санкт-Петербург, 2011.187 с.

2. Бычков В. В. Феномен неклассического эстетического сознания. *Вопросы философии*. 2003. № 10. С. 61–71.
3. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства. *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*. 2006. Вып. 2. С. 32–61.
4. Михайлов Л. Н. *Технические средства оформления современного эстрадного зрелища как эстетический феномен*. Москва : Рати, 2007. 40 с.
5. Broadhurst S. The Jeremiah Project: Interaction, Reaction and Performance. *The Drama Review*. 2004. № 48 (2). pp. 47–57.
6. Clarke, A. C. "Hazards of Prophecy: The Failure of Imagination," from *Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible*. London : Gollancz, 1962. 223 p.
7. Debord G. *The Society of the Spectacle*. Cambridge, MA: Zone & MIT Press, 1995. 300 p.
8. Dixon S. *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Massachusetts: MIT Press, 2007. 809 p.
9. Sakamaki S., Hashimoto N., Baoquan C., Sharf A. Time-delay compensation for dynamic projection mapping. *Symmetry*. 2015. No. 7. pp. 182–192. doi:10.1145/2542302.2542349.

### References

- Astafieva, T.V. (2011). *Novyye tehnologii v sovremenom postanovochnom protsesse: na materiale teatralnogo iskusstva Sankt-Peterburga 1990–2010 gg.* [New technologies in the modern production process: based on the material of the theatrical art of St. Petersburg in 1990–2010]. D.Ed. St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions.
- Bychkov, V.V. (2003). The phenomenon of non-classical aesthetic consciousness [Fenomen neklassicheskogo esteticheskogo soznaniya]. *Voprosy filosofii*, no. 10, pp. 61–71.
- Bychkov, V.V. and Mankovskaya, N.B. (2006). *Virtualnaya realnost kak fenomen sovremennogo iskusstva* [Virtual reality as a phenomenon of modern art]. *Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda*, issue. 2, pp. 32–61.
- Broadhurst, S. (2004). The Jeremiah Project: Interaction, Reaction and Performance. *The Drama Review*, no. 48 (2), pp. 47–57.
- Clarke, A.C. (1962). *Hazards of Prophecy: The Failure of Imagination. Profiles of the Future: An Enquiry into the Limits of the Possible*. London : Gollancz.
- Debord, G. (1995). *The Society of the Spectacle*. Cambridge, MA: Zone & MIT Press.
- Dixon, S. (2007). *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Massachusetts: MIT Press.
- Mihaylov, L.N. (2007). *Tekhnicheskie sredstva oformleniya sovremennogo estradnogo zrelischa kak esteticheskiy fenomen* [Technical means of designing a modern variety show as an aesthetic phenomenon]. Moscow : Rati.
- Sakamaki, S., Hashimoto, N. Baoquan, C. and Sharf, A. (2015). Time-delay compensation for dynamic projection mapping. *Symmetry*, no, 7, pp. 182–192. doi:10.1145/2542302.2542349.

Стаття надійшла до редакції: 18.02.2019

### 3D-MAPPING КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ АССОЦИАТИВНЫХ АСПЕКТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Доколова Алена Сергеевна  
Аспирантка,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель исследования – определить эстетический потенциал интеграции цифровых технологий в современном театральном пространстве; выяснить специфику использования видеомеппинга для создания ассоциативных аспектов художественного образа в драматургических постановках. Методология исследования. Исследование осуществлено на основе использования общенаучных методов и принципов научного познания: аналитического, источниковедческого, когнитивного, исторического и терминологического. Научная новизна. Исследована специфика влияния инновационных технологий на развитие театрального искусства XXI в. и постановочный процесс в контексте взаимодействия сценической условности и виртуальной реальности; выявлены особенности

театральной формы «технодрама»; доказано, что 3D-mapping позиционируется современными режиссерами-постановщиками и сценографами как средство создания художественного образа; выявлена специфика применения видеомappingа. Выводы. Использование видеомappingа в процессе постановки художественного произведения способствует формированию многообразности и экспериментальности сценизации. Инновационные виды мультимедийного искусства, как инструмент режиссеров-постановщиков, способствуют поиску новых средств художественной выразительности и совершенствованию методов процесса постановки сценического произведения. 3D-mapping в условиях современного театрального пространства осуществляет огромное влияние на художественную образность сценического произведения, способствует формированию нового типа художественного пространства, изменению характера диалога художественного произведения и зрителя, что, в свою очередь, способствует развитию сценического искусства в целом.

*Ключевые слова:* 3D-mapping; сценическое пространство; театральные постановки; художественный образ.

**3D MAPPING AS A MEANS  
OF CREATING ASSOCIATIVE ASPECTS  
OF THE ARTISTIC IMAGE**

Alona Dokolova

*PhD student, Kyiv National University  
of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to determine the aesthetic potential of the integration of digital technology in the modern theatrical space; to find out the specifics of using projection mapping to create associative aspects of the artistic image in dramaturgical productions. The research methodology was based on the use of general scientific methods and principles of scientific knowledge: analytical, historiographical, cognitive, historical and terminological. The scientific novelty of the work. The specifics of the influence of innovative technology on the development of theatrical art of the 21<sup>st</sup> century and the process of staging in the context of the interaction of stage convention and virtual reality were studied; the features of the theatrical form “technodrama” were revealed; it was proved that 3D mapping is positioned by modern production directors and set designers as a means of creating an artistic image; the specifics of the use of projection mapping were identified. Conclusions. The use of projection mapping in the process of producing a work of art contributes to the formation of diversity and experimental nature of staging. Innovative types of multimedia art, used as a tool by production directors, contribute to the search for new means of artistic expression and the improvement of the methods of the process of stage production. 3D mapping in the conditions of modern theatrical space exerts considerable influence on the artistic imagery of the stage work, contributes to the formation of a new type of art space, changes in the nature of the dialogue between the work of art and the audience, which, in turn, contributes to the development of stage art in general.

*Keywords:* 3D-mapping; acting space; theatrical productions; artistic image.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172705

УДК 7.01:655.3.066.24(477)"199/201"

**МЕТАФОРА ЯК ХУДОЖНІЙ ЗАСІБ  
ФОРМУВАННЯ ОБРАЗНОСТІ  
В УКРАЇНСЬКОМУ ПЛАКАТІ  
1990-Х – 2010-Х РР. (НА ПРИКЛАДІ  
ПЛАКАТІВ VI МІЖНАРОДНОЇ  
ТРИЕНАЛЕ «4-Й БЛОК»)**

Залевська Олена Юріївна

*Старший викладач,**ORCID: 0000-0001-7439-0214,**e-mail: rurevnaalenka@i.ua,**Хортицька національна академія,**вул. Наукове містечко, 59, Запоріжжя, Україна, 69017*

Мета статті – розглянути український плакат крізь призму формування характерної образності за допомогою метафори як художнього засобу виразності; проаналізувати наукові джерела про становлення українського плаката; виявити засоби виразності та художню специфіку українського плаката 1990-х – 2010-х рр. Методологія дослідження полягає в комплексному підході до реалізації мети роботи, у використанні методів аналізу, синтезу, порівняльно-історичного, описового, стилістичного методів для осмислення особливостей еволюції українського плаката 1990-х – 2010-х рр. та розгляду метафори як художнього засобу формування його образності. Наукова новизна. У статті вперше розглянуто метафору як важливий художній засіб формування образності в українському екологічному плакаті доби постмодернізму; доведено, що в постмодерністському плакаті метафора є універсальним інструментом, який виконує важливі проектно-художні завдання з формування художньої образності; встановлено, що поєднання самостійних і несумісних у реальності форм та надання цим формам нових значень є типовим прийомом для постмодерністського плаката. Висновки. У 1990-х рр. український плакат втрачає «радянську всеосяжність» і стає мобільним відгуком на конкретну локальну подію, обмежену регіональною територією й тиражем. На характерних прикладах українського екологічного плаката доби постмодернізму встановлено: для плаката 1990-х – 2010-х рр. стає актуальною потреба в утвердженні духовного досвіду нації, що відбувається завдяки використанню метафори, котра набуває ускладненого, багаторівневого й неоднозначного змісту. Творче мислення митців поєднує унікальні рішення візуальних художньо-графічних елементів, оригінальні зіткнення в несподіваних тематичних контекстах знайомих із повсякденного життя об'єктів, використання змішаних дизайнерських прийомів і технік.

*Ключові слова:* український плакат; метафора; засоби проектно-художньої виразності; постмодернізм.

**Вступ**

Комунікативний дизайн, до якого сьогодні зараховують плакат, сформувався в урбаністично-полікультурному середовищі, у якому під впливом ЗМІ формується масова культура і масова свідомість. Урбанізм сприяє інтенсивному розвитку субкультур зі своїми атрибутами – музикою, модою, поезією та графікою. У комунікативному суспільстві просторова віддаленість перестає мати вагомe значення. Процес стирання інформаційних кордонів між центром і периферією (і в масштабах однієї країни, і в масштабах світу) сприяє зникненню поняття «закутковості». Мова сучасного плаката, незважаючи на обмежену адресність, як правило, зрозуміла людям різних національностей, етнокультурних спільнот, верств населення, субкультурних груп та просто різним споживачам різних країн світу. Пошуки й експерименти із пластичною формою плаката, віднайдення максимальних засобів впливу в цілому призводять до створення й застосування несподіваних візуальних метафор, котрі наділяють екологічні плакати-повідомлення багатозоровою емоційною напруженістю, що вимагає свого вивчення.

У процесі роботи розглянуто низку наукових праць, де український плакат осмислюється з різних точок зору. Процес формування національного плаката, що відбувається в контексті загального культурно-мистецького піднесення України досліджено О. Лагутенко (2007), Л. Соколюк (2002), В. Даниленком (2005, 2012). Питання еволюції образотворчого мистецтва, зокрема українського плаката, у зв'язку із розвитком комп'ютерних технологій висвітлює Л. Турчак у дослідженні «Еволюція образотворчого мистецтва в незалежній Україні» (2011). Розглядаючи історію української графіки ХХ ст., авторка детально зупиняється на 90-х рр. ХХ ст., коли вітчизняний дизайн посилюється «тенденціями ідейних пріоритетів» (Турчак, 2011, с. 9) і художники-графіки починають освоювати

нові техніки й комп'ютерні технології. Дослідниця зазначає, що ознаки нового часу безпосередньо впливають на розвиток вітчизняного плакатного мистецтва, котре зосереджує «увагу на актуальних проблемах та важливих соціальних завданнях, віддзеркалюючи соціокультурні процеси» (Турчак, 2011, с. 10). За спостереженнями дослідниці, отримує «нове дихання» і традиційне плакатне мистецтво, «митці намагаються оновити його як стилістично, так і тематично», і комерційне (рекламне), що знаходимо «у торговельних установах, періодичних виданнях, міському транспорті» (Турчак, 2011, с. 10). Л. Турчак вказує на масовий характер рекламної графіки, що набуває розповсюдження завдяки поширенню інформаційно-комп'ютерних технологій (2011, с. 11).

Харківський плакатист і педагог В. Шевченко у виданні «Композиція плаката» (2004) розглядає становлення, розвиток та художні особливості плакатного мистецтва. Робота містить ілюстровану інформацію про твори провідних українських плакатистів та їхніх учнів, підтверджуючи думку про наявність глибоких традицій плакатного мистецтва в Україні.

До екосеміотики звертається О. Северіна в дисертації «Екологічний плакат: становлення та розвиток (за матеріалами міжнародних трієнале «4-й Блок»» (2010). Осмислюючи історико-соціальні й культурні особливості становлення екологічного плаката, дослідниця простежує, як функція екологічного плаката еволюціонує від природозберігаючої-захисної (модерністської) до глобально-екзистенційної (постмодерністської) функції, коли плакат стає активним учасником екологічного руху. О. Северіна аналізує плакатну форму з погляду виразності її пластичної суті, визначає прикметні риси постмодерністського екологічного плаката, типологізує плакат за формальними рисами, дає пояснення наднаціонального змісту плаката (Северіна, 2010). Екологічний плакат з позиції актуального мистецтва розглядає О. Гладун (2006), поєднуючи жанри соціального й екологічного плаката в єдине ціле (Гладун, 2008).

Поява цих та інших досліджень свідчить про осмислення науковцями процесу формування національного плаката, де розглядається його прямий зв'язок із графічним дизайном та розвитком комп'ютерних технологій. У роботах дослідників приділено увагу національним мотивам, семантичній та графічній мові плаката. Певні лакуни спостерігаються в класифікації художньо-проектних засобів плаката епохи постмодернізму, зокрема недостатня увага приділена метафорі як одному з універсальних засобів художньої виразності.

### Мета статті

Мета статті – проаналізувати постмодерністський український плакат крізь призму формування його образності за допомогою метафори як художнього засобу виразності; розглянути наукові джерела, що присвячені означеній проблематиці в українському плакаті; виявити характерні засоби виразності та художню специфіку українського плаката періоду 1990-х – 2010-х рр.

### Виклад матеріалу дослідження

Процеси, що відбувалися в Україні наприкінці ХХ ст., пов'язані з набуттям державної незалежності та швидким розповсюдженням засобів масової комунікації, обумовили новий етап розвитку вітчизняного плаката. Трансформація суспільного устрою країни, загальнодоступність інформації, усвідомлення нового життя й нове мислення спричинили зміни плакатного жанрового устрою і формальної виразності. З авансцени надовго зникають агітаційні плакати-заклики, на певний час втрачає фінансування й затребуваність і видовищний плакат. Гостра актуальність екологічної проблематики в Україні на початку 1990-х рр. спричиняє утвердження екологічного плаката як цілком самостійного жанру, який спонукає дизайнера і глядача до роздумів над найбільш гострими та болючими питаннями вже глобального рівня.

В останнє десятиріччя ХХ ст. на теренах України особливої актуальності набула екологічна тематика, що пов'язано з подією світового значення в Чорнобилі. Аналіз найхарактерніших прикладів українського екологічного плаката засвідчив, що в цій вельми важливій та зворушливій темі автори не лише звертаються до метафори як художнього інструмента. Вони усвідомлюють актуальність потреби у вкоріненості в духовний досвід нації. І саме тому плакатні метафори будуються на осучасненому прочитанні традиційних і знайомих українському глядачеві символів і сюжетів.

Події екологічного, соціального або політичного сенсу, що найчастіше доволі сумні й трагічні, породжують ситуативно-масову типажність плаката. Так, плакатисти всього світу спочатку масово

відгукнулися на події в Чорнобилі, далі – на трагедію 11 вересня в Америці, трагедію Фукусіми, розстріл Майдану в Україні тощо. Подібні акції висвітлюють нову функцію сучасного плаката, який не стільки закликає, скільки намагається передати враження й осмислити те, що відбувається, оцінити події з погляду «простої людини».

Які б питання не порушував плакат, головною темою початку 1990-х рр., що стосується всіх загалом і кожного зокрема, залишається самозбереження: себе, родини, нації, людства. Так, працюючи зі стереотипами масової культури та загальноживаними графічними знаками, дизайнери проєктують плакати-повідомлення на основі власного світобачення, зрозумілого певному адресату. Втім, досить швидко виникає відчуття, що глобальність теми вимагає напрацювання нових виражальних плакатних форм, їхньої гострої візуальної експлікації.

Одним із найважливіших засобів художньої виразності в плакаті є метафора – найуніверсальніша категорія мови, що дає змогу досягти несподіваного, іноді парадоксального візуального ефекту. Крім метафори, у дизайнерських плакатних рішеннях використовуються й інші поетичні тропи, такі, як алегорія, символ, метонімія, омонім, синонім тощо. Семантика метафори може розглядатися як вираження сенсу художнього змісту, а на семантичному рівні – це вже перейменування, іносказання, уподібнення, елемент художнього образу: метафора стає оригінальною, індивідуальною, особистісною, кодифікованою художньою концепцією, яка вимагає свого розкодування, тобто розкриття авторського змісту в плакаті та прочитання його споживачем.

Метафора в одних випадках буває конкретна й гранично лаконічна, в інших – ледве впізнавана. Тому і її сприйняття не позбавлено творчості, якій не чужі роздуми й міркування. Сприйняття – це момент і результат осмислення інформації, що відбувається не без уяви реципієнта та ґрунтується на його попередньому досвіді. Важливою особливістю сприйняття (розуміння) метафори є асоціативність, зіставлення з реально побаченими й раніше відомими явищами, коли зовнішній вигляд об'єкта співвідноситься із власними переживаннями, бажаннями, конкретними уявленнями й спогадами про ті чи ті предмети, явища природи й життя. Вся система реалістичної умовності, алегорії, метафори базується на асоціаціях – найважливішій особливості художньої творчості. І чим ширший спектр асоціацій, тим плідніший і значиміший вплив плаката.

Прагнення митця до співтворчості із глядачем у плакаті 1990-х рр. реалізується через концентровану метафоричність мови, відкриваючи нові можливості для найповнішого безпосереднього креативного мислення реципієнта.

На підтвердження цієї тези маємо розглянути відомий плакат Г. Шевцова «Ой, чий то кінь стоїть?» (рис.1.), присвячений Чорнобильській трагедії, який демонструє можливі наслідки радіаційного забруднення для всього живого в конкретних, а не абстрагованих формах.

Стилізований знак радіоактивної небезпеки виконано в максимально спрощеній, наближеній до трикутника, формі, що відповідає загальному неопримітивістському стилю роботи.

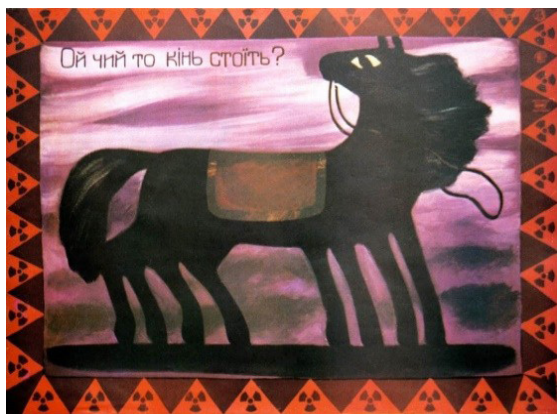


Рисунок 1. Шевцов Г. «Ой, чий то кінь стоїть?»

Figure 1. Shevtsov H. "Oh, does that horse stand?"

За спостереженнями В. Косіва, використання структурованої трикутної площинної сітки завдяки зусиллям митців старшого покоління стало у ХХ ст. символом національної самоідентифікації осучасненого українського мистецтва навіть у діаспорних колах (Косів, 2003). Загальний композиційний стрій плаката з орнаментальною рамкою із різномасштабних трикутникових структур та великим зображенням у центрі, що максимально наближене до народної картини, надає твору беззаперечні ідентифікаційні риси. Великий, майже монументальний образ непропорційного коня-багатоніжки, зображений на аркуші, з одного боку, є даниною загальній неопримітивістській стилістиці плаката, а з іншого – це ще одна навмисно підкреслена риса символу сплюндрованої на довгі роки природи

внаслідок Чорнобильської екологічної катастрофи. Тривожність і трагічність події підкреслюється використанням експресіоністичного тла плаката та застосуванням чорно-червоної (з відтінками) кольорової гами.

Інший дуже виразний плакат В. Бистрякова «26.04.86. HELP!» також передає смуток і тугу засобом багаторівневої метафори. У ньому знак радіоактивної небезпеки є символом численних безвинних втрат,

метафорою нового розп'яття, біля якого зображена в примітивно-спрощеному виді в національному українському вбранні жінка, яка ридає. Наслідки техногенної катастрофи – це сумний урок для людства і разом з тим нові трагічні реалії життя України (рис.2.).

Важливо навести інший варіант, який поєднує плакатну мову із візуальним мистецтвом: художники О. Лекомцев, О. Стайков, О. Морозовський створюють, на перший погляд, український варіант



**Рисунок 2.** Бистряков В. «26.08.86.HELP!»

**Figure 2.** Bystriakov V. “26.08.86.HELP!”

відкритого дадаїстського глузування над видатним полотном І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану. Чорнобильська версія» (1990). На сучасній «версії» відомої картини всі козаки вдягнені у протигази, поза їхніми спинами на тлі картини зображений частокілі із промислових труб, що викидають у навколишнє середовище брудний дим. Кольори в новому форматі картини майже щезли, за винятком одноманітної коричнево-сірої гами, що символізує димні викиди. Складається враження, що все навкруги вкрите брудним шаром пилу, а тому варіант протигазів на персонажах полотна здається не таким уже й смішним. Протигази маскують обличчя героїв твору, тому невідомо, чи сміялись би вони за таких обставин насправді; можливо, віддали б перевагу засобам персонального

захисту. Як бачимо, перекручування змісту цитованої роботи – типовий прийом художника-дизайнера, представника постмодерністської культури (рис.3.).

Інша тема за допомогою метафори розкривається в плакаті О. Батенко «Прихована небезпека» (2010). На перший погляд здається, що твір присвячено Чорнобильській катастрофі через зображення якоїсь



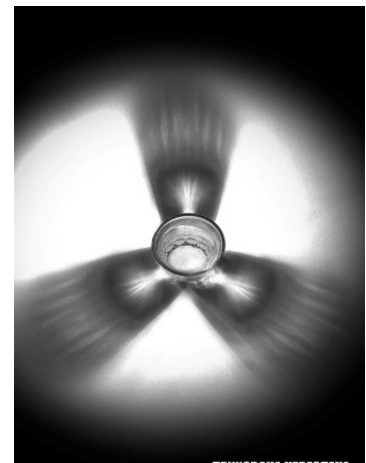
**Рисунок 3.** Лекомцев О., Стайков О., Морозовський О. «Запорожці пишуть листа турецькому султану. Чорнобильська версія»

**Figure 3.** Liekomtsev O., Staikov O., Morozovskiy O. «Zaporozhians write a letter to the Turkish sultan. Chornobyl version»

мутованої квітки у вигляді знаку радіаційної небезпеки. Однак уважніший погляд приводить до розуміння, що на плакаті йдеться про зовсім інше. Маємо вдаль використання чорнобілої фотографії, де найвірогідніше засобами освітлення та фотомонтажу створено красномовну метафору алкоголізму, що на сьогодні є однією з найрозповсюдженіших проблем людства. Алкоголізм найчастіше є прихованою сімейною проблемою, якої соромиться не людина з цією шкідливою звичкою, а її найближче оточення, для яких це прихована загроза, як і радіація. Певною мірою алкоголізм та радіація – «ягоди одного поля», з майже однаковими наслідками для нащадків (хвороби, мутації генів, страждання невинних дітей), їх не видно й не чути без спеціальних вимірювальних приборів, але шкоди від них і окремій людині, і суспільству чимало (рис.4.).

Виходом зі глухого кута деякі дослідники вбачають поєднання в своїй творчості художньої традиції з новаторськими прийомами в реалізації задуму, «оновлення» творчості визнаних майстрів старших генерацій. Прикладом такого художнього запозичення, на наш погляд, може бути робота О. Векленка «Help!» (рис.5.) із збільшеним до формату всього аркуша зображенням фрагмента церковної фрески, що вдягнена в протигаз.

Варті уваги з погляду знаходження влучних метафор та символів постмодерністські плакати екологічної спрямованості. А. Шевченко в серії плакатів «А тепер їжте нас» (рис.6.) порушує болюче питання відсутності утилізації відходів та засмічення природи різними видами сучасних полімерних матеріалів. Виразні мінімалістичні засоби серії поєднали рисовані форми навколишньої природи та фотографічні елементи біонічних об'єктів.



**Рисунок 4.** Батенко О. «Прихована небезпека...»

**Figure 4.** Batenko O. “Hidden danger ...”



**Рисунок 5.** Векленко О.  
“HELP!”  
**Figure 5.** Veklenko O.  
“HELP!”



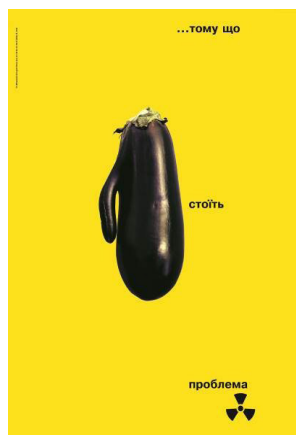
**Рисунок 6.** Шевченко А. «А тепер їжте нас!»  
**Figure 6.** Shevchenko A. “And now eat us!”

Доволі несподіваним кроком виявилось використання фотографій біонічних форм (звіри, птахи, риби), виготовлених із поліетиленових пакетів – одного з основних продуктів забруднення навколишнього світу. Влучний слоган такого плаката сприймається як сарказм та помста природи за бездумну й нерозважливу сутність техногенної цивілізації.

Поєднання самостійних і несумісних у реальності форм та надання цим сполученням несподіваних нових значень і прочитань – такий синкретичний прийом стає в постмодернізмі загальноживаним. Він реалізується дизайнером завдяки залученню глядача до вирішення візуально-інтелектуальних завдань культури в цілому й сучасного графічного дизайну зокрема. Часто подібні роботи пронизані іронією, сарказмом та чорним гумором: С. Ліповцев «У межах допустимих норм...» (рис.7.), А. Матяш «... Тому що стоїть проблема» (рис.8.), К. Олексієнко «RADIOAKTIV» (рис.9.) та ін.



**Рисунок 7.**  
Ліповцев О. «У межах допустимих норм...»  
**Figure 7.**  
Lipovtsev O. “Within the limits of permissible norms ...”



**Рисунок 8.**  
Матяш А. «... Тому що стоїть проблема»  
**Figure 8.**  
Matyash A. “... Because of the problem”



**Рисунок 9.**  
Олексієнко К. «RADIOAKTIV»  
**Figure 9.**  
Oleksiienko K. “RADIOAKTIV”

У дослідженні вперше розглянуто метафору як важливий художній засіб формування образності в українському екологічному плакаті доби постмодернізму; доведено, що в постмодерністському плакаті метафора є універсальним інструментом, який виконує важливі проектно-художні завдання з формування художньої образності; встановлено, що поєднання самостійних і несумісних у реальності форм та надання цим формам несподіваних нових значень є типовим прийомом для плаката епохи постмодернізму.



### Висновки

Отже, у 1990-х рр. відбувається змістовна та формальна трансформація українського плаката. Він втрачає «радянську всеосяжність», а натомість набуває функції своєрідного дзеркала для всіх подій, що відбуваються в суспільстві та потребують громадського обговорення. Плакат означеного часу – це мобільна реакція на конкретну подію, загальну або локальну. Саме тому розмаїття ідей та їхніх візуалізацій різко збагатилося, при цьому обмежуючись регіоном, де тема плаката є актуальною.

Для ефективного контакту із глядачем українські плакатисти звертаються до образності метафори, яка в добу постмодернізму набуває ускладненого, багаторівневого і навіть неоднозначного змісту. У постмодерністському плакаті метафора є універсальним інструментом, що виконує важливі проектно-художні завдання з формування художньої образності. Поєднання самостійних і несумісних у реальності форм та надання цим формам несподіваних нових значень є типовим прийомом для плаката епохи постмодернізму.

Творче мислення митців поєднує унікальні рішення візуальних художньо-графічних елементів, оригінальні зіткнення в несподіваних тематичних контекстах знайомих із повсякденного життя об'єктів з використанням змішаних дизайнерських прийомів і технік, спрямованих на реалізацію авторської концепції, що, своєю чергою, зорієнтовано на здивування й шокування глядача.

Представлений у статті матеріал відкриває такі тематичні напрями подальших досліджень: національна сутність метафори українського плаката доби постмодернізму; екологічний плакат як фактор громадянської позиції та його вплив на суспільні процеси; змістовна і формальна трансформація екологічного плаката періоду незалежності України. Тема соціального плаката взагалі та екологічного зокрема є важливим складником професійної освіти графічного дизайнера, тож методи опанування художньо-виразними засобами плаката, зокрема метафорою та її численними варіаціями, і методика впровадження ефективного набуття досвіду в систему дизайн-освіти є також вельми актуальним вектором наступних досліджень.

### Список використаних джерел

1. Гладун О. Міжнародна трієнале «4 Блок» у контексті актуального мистецтва. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2006. № 4. С. 10–15.
2. Гладун О. Соціальний екологічний плакат як феномен графічного дизайну. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2008. № 4. С. 21–27.
3. Даниленко В. Я. *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури*: монографія. Харків: Колорит, 2005. 244 с.
4. Даниленко В. Я. *Дизайн України в європейському вимірі XX століття Нариси з історії українського дизайну XX століття*: зб. статей. Київ: Фенікс, 2012. С. 6–34.
5. Косів В. М. *Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини XX ст.* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2003. 24 с.
6. Лагутенко О. *Нариси з історії української графіки XX століття*. Київ: Грані-Т, 2007. 168 с.
7. Северіна О. М. *Екологічний плакат: становлення та розвиток (за матеріалами Міжнародних трієнале «4-й Блок»)*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2010. 20 с.
8. Соколюк Л. Д. *Художній образ у дизайнерських рішеннях*. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2002. № 3. С. 21–24.
9. Турчак Л. І. *Еволюція образотворчого мистецтва в незалежній Україні*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2011. 16 с.
10. Шевченко В. Я. *Композиція плаката*. Харків: Колорит, 2004. 123 с.

### References

- Danilenko, V.Ya. (2005). *Dizayn Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury* [Design of Ukraine in the context of artistic design culture], [monograph]. Kharkiv: Coloryt.
- Danilenko, V.Ya. (2012). *Dizayn Ukrainy v evropeyskomu vumiri XX st.* [Design of Ukraine in the European Context of the XXth century]. *Narysy z istorii ukrainskohro dizainu XX st.* Kharkiv: Pheniks, pp. 6–34.

- Gladun, O. (2006). *Mizhnarodna triennale "4 Blok" v konteksti aktualnohro mystetsva* [International Triennale "4 Block" in the context of the current art]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, no. 4, pp. 10–15.
- Gladun, O. (2008). *Sotsialnyi-ekolohrichnyi plakatiak phenomenon graphichohro dyzainu* [Social-Ecological Poster Phenomenon Graphic Design]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, no. 4, pp. 21–27.
- Kosiv, V.M. (2003). *Natsionalni modeli I hrlobalizatsiia graphichnoho dyzainu druhroi polovyny XX st.* [National models and globalization of graphic design of the second half of the XX century]. Abstract of Ph.D. dissertation Kharkiv State Academy of Design and Arts.
- Lagutenko, O. (2007). *Narysy z istorii ukrainskoi hrphiki XX st.* [Essays on the history of Ukrainian graphic arts of the twentieth century]. Kyiv: Grani-T.
- Severina, O.M. (2010). *Ekolohrichnyi plakati: stanovlennia ta rozvytok (za materialamy Mizhnarodnykh triennale "4 Blok")* [Ecological poster: formation and development (according to the materials of the International Triennial "4th Block")]. Abstract of Ph.D. dissertation. Kharkiv State Academy of Design and Arts.
- Shevchenko, V.Ya. (2004). *Kompozytsiia plakata* [Posters composition]. Kharkiv: Coloryt.
- Sokolyuk, L.D. (2002). *Khudozhii obraz u dyzainerskykh risheniakh* [The artistic image in the design decisions]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, no. 4, pp. 21–24.
- Turchak, L.I. (2011). *Evoliutsiia obrazotvorchohro mystetsva v nezalezhnii Ukraini* [Evolution of Fine Arts in Independent Ukraine]. Abstract of Ph.D. dissertation. Kiev National University of Culture and Arts.

Стаття надійшла до редакції: 16.04.2019

**МЕТАФОРА  
КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СРЕДСТВО  
ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗНОСТИ  
В ПЛАКАТЕ 1990-Х – 2010-Х ГГ.  
(НА ПРИМЕРЕ ПЛАКАТОВ  
VI МЕЖДУНАРОДНОЙ ТРИЕННАЛЕ  
«4-Й БЛОК»)**

Залевская Елена Юрьевна  
Старший преподаватель,  
Хортицкая национальная академия,  
Запорожье, Украина

Цель статьи – рассмотреть украинский плакат сквозь призму формирования характерной образности при помощи метафоры как художественного средства выразительности; рассмотреть научные источники о становлении украинского плаката; выявить средства выразительности и художественную специфику украинского плаката 1990-х – 2010-х гг. Методология исследования заключается в комплексном подходе к реализации цели работы, в использовании методов анализа, синтеза, сравнительно-исторического, описательного, стилистического методов для осмысления особенностей эволюции современного украинского плаката 1990-х – 2010-х гг. и рассмотрении метафоры как художественного средства формирования его образности. Научная новизна. В статье впервые рассмотрено метафору как важное художественное средство формирования образности в украинском экологическом плакате эпохи постмодернизма; доказано, что в плакате метафора является универсальным инструментом, осуществляющим важные проектно-художественные задачи по формированию художественной образности; установлено, что сочетание самостоятельных и несовместимых в реальности форм, а также предоставление этим формам новых значений является типичным приемом для постмодернистского плаката. Выводы. В 1990-х гг. украинский плакат теряет «советскую всеохватность» и становится мобильным откликом на конкретное локальное событие, ограниченное региональной территорией и тиражом. На характерных примерах украинского экологического плаката эпохи постмодернизма установлено: для плаката 1990-х – 2010-х гг. становится актуальной потребность в утверждении духовного опыта нации, что происходит при использовании метафоры, которая приобретает усложненное, многоуровневое и неоднозначное содержание. Творческое мышление художников сочетает уникальные решения визуальных художественно-графических элементов, оригинальные столкновения в неожиданных тематических контекстах знакомых из повседневной жизни объектов, использование смешанных дизайнерских приемов и техник.

*Ключевые слова:* украинский плакат; метафора; средства проектно-художественной выразительности, постмодернизм.

**METAPHOR AS ARTISTIC MEANS  
OF IMAGERY FORMING IN POSTER  
OF THE 1990S – 2010S  
(THROUGH THE EXAMPLE OF THE  
POSTERS OF THE VI INTERNATIONAL  
TRIENNIAL “4TH BLOCK”)**

Olena Zalevska  
*Senior Lecturer,  
Khortytsia National Academy,  
Zaporizhzhia, Ukraine*

The aim of the article is to consider the Ukrainian poster from the perspective of imagery forming patterns by a metaphor as artistic means of expressiveness; to research scientific sources concerning the development and formation of the Ukrainian poster; to identify means of expressiveness and the art specific nature of the Ukrainian poster of the period of the 1990s – 2010s. The methodology of the research consists of an integrated approach to the realization of the aim of the research, methods of analysis, synthesis, comparative historical, descriptive, stylistic methods for understanding the evolution features of the modern Ukrainian poster of the 1990s – 2010s and considering metaphors as artistic means of forming its imagery. The scientific novelty. The article, for the first time, considers metaphor as an important artistic mean of forming imagery in the Ukrainian ecological poster of the postmodern era; it is proved that in the poster the metaphor is a universal tool that carries out important design and artistic tasks on the formation of artistic imagery; found that the combination of independent and incompatible forms in reality, as well as the provision of new values to these forms is a typical technique for postmodern poster. Conclusions. In the 1990s, the Ukrainian poster lost the “Soviet inclusiveness” and became a mobile response to a specific local event within the regional territory and issued copies. In the context of the Ukrainian ecological poster of the postmodern era, the current study found that for the poster of the 1990s – 2010s there is an urgent need for the approval of the spiritual experience of the nation, which occurs when using a metaphor that acquires complicated, multi-level and ambiguous content. Creative thinking of artists combines unique solutions of visual artistic and graphic elements, original collisions in unexpected thematic contexts of familiar objects from everyday life, the use of mixed design practices and techniques.

*Keywords:* Ukrainian poster; metaphor; means of design and artistic expression; postmodernism.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172706

УДК 7.012:655.3.066.24]:338.48(4)"19"

**ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ  
ЄВРОПЕЙСЬКОГО  
ТУРИСТИЧНОГО ПЛАКАТА  
У ФОРМУВАННІ ПРИВАБЛИВОГО  
ІМІДЖУ РЕГІОНУ  
(ПОЧАТОК ХХ СТ.)**

Кравчук Юлія Миколаївна  
*Аспірантка,*  
ORCID: 0000-0002-2062-3147,  
e-mail: juliakrava88@gmail.com,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті – з'ясувати й систематизувати основні чинники, які впливають на формування та розвиток туристичного плаката; охарактеризувати особливості дизайну плаката та його роль у створенні туристичної привабливості країни чи регіону; розглянути основні засоби графічного дизайну плакатного мистецтва Європи початку ХХ ст. на прикладі реклами британської залізниці. Методологію дослідження складають принципи об'єктивності, системності, історизму, а також статистичний, описовий, конкретно-історичний методи, які використано для осмислення специфіки дизайну рекламного туристичного плаката у формуванні привабливого іміджу Франції, Бельгії, Німеччини, Польщі, Великобританії та інших країн Європи на початку ХХ ст. Наукова новизна. Уперше з'ясовано й систематизовано основні чинники, які впливають на формування й розвиток туристичного плаката, розглянуто особливості його дизайну з погляду формування привабливого іміджу країни чи регіону, зокрема висвітлено ефективність використання туристичних плакатів на прикладі реклами британської залізниці; проведено аналіз засобів графічного дизайну в плакатному мистецтві Європи початку ХХ ст. Висновки. Встановлено, що формування та розвиток плаката визначається такими групами факторів: соціально-економічними, політичними, ергономічними, типологічними (функціональними), технічними, естетичними (культурними). З'ясування специфіки дизайну рекламного туристичного плаката початку ХХ ст. і його ролі у формуванні позитивного іміджу регіону, зокрема у Франції, Бельгії, Німеччині, Польщі, Великобританії та інших країнах Європи, засвідчило, що туристичні плакати виразно відображають ознаки часу, у який їх створено. Основними особливостями європейського плакатного мистецтва початку ХХ ст. визнано його високу візуальну виразність, вільне тлумачення та метафоричне осмислення змісту.

*Ключові слова:* туристичний плакат; графічний дизайн; плакатне мистецтво.

### Вступ

Плакат як засіб візуальної комунікації та об'єкт мистецтва дизайну є надзвичайно чутливим до зовнішніх факторів, які потрібно враховувати у з'ясуванні особливостей дизайну плаката та вимог до нього. За визначенням критиків і практикуючих плакатистів, однією з важливих рис плаката є його актуальність та миттєве реагування на проблеми й потреби суспільства. «Унікальна особливість плаката, – стверджує відомий японський плакатист Кейзо Мацуї, – це його здатність відображати оточення. Плакат завжди змінюється залежно від контексту, у якому існує, прагне до гармонії із середовищем свого існування (Хеллер, Чваст, 2015); плакат також завжди був виразником комерційних та ідеологічних засад.

Актуальність досліджуваної теми полягає в тому, що якість дизайну рекламного туристичного плаката має безпосередній вплив на формування привабливості певної країни чи регіону для туриста, оскільки є візуальним засобом, що дає змогу швидко привернути увагу. Плакатне мистецтво – одна із ключових кваліфікацій графічного дизайнера. У цьому сенсі немає ніякої різниці між розміщенням на дисплеях у громадських місцях та в друкованому чи інтерактивному вигляді.

Мистецтво плаката від часів становлення привертало увагу багатьох українських та зарубіжних дослідників. Так, Я. Тугендхольд у статті, опублікованій ще в 1928 р., охарактеризував провідні напрями тогочасного актуального європейського плаката (Тугендхольд, 1989). Проте фундаментальних праць, де б у повному обсязі було висвітлено це питання, і в наш час обмаль. Більшість публікацій з означеної тематики представлена роботами альбомного характеру зі вступними статтями або монографічними дослідженнями про окремо взятих митців, які в своїй творчості зверталися до плаката.

Аналіз наукових джерел дав підстави дійти висновку, що з цієї проблеми є низка маловивчених і дискусійних питань, які потребують подальшого дослідження, зокрема загальних тенденцій розвитку галузі на окремих історичних етапах та висвітлення еволюції окремих видів і жанрів плаката. Практично першим дослідником російської друкованої реклами часів становлення нового виду образотворчості (до 1917 р.) стала Н. Бабуріна, яка опублікувала значну кількість робіт, вказавши на жанрове різноманіття плаката кінця XIX – початку XX ст.

### Мета статті

Мета статті полягає у визначенні й систематизації основних чинників, котрі вплинули на формування та розвиток європейського плаката на початку XX ст., у з'ясуванні ролі та особливостей дизайну плаката для туристичної привабливості регіону, а також у розгляді основних засобів графічного дизайну плакатного мистецтва означеного часу на прикладі реклами британської залізниці.

### Виклад матеріалу дослідження

Плакат є одним із найдавніших рекламно-інформаційних засобів привернення уваги; це повідомлення для публіки, котре розглядається як інформативний, психологічний і комерційний інструмент, спрямований на досягнення певної мети.

Насамперед треба вказати, що розвиток європейського туристичного плаката супроводжується такими групами факторів: соціально-економічними, політичними, ергономічними, типологічними (функціональними), технічними, естетичними (культурними). Кожна група визначає вимоги до дизайну плаката, його мови й тематики. До групи соціально-економічних чинників відносяться ринкові умови, цільова аудиторія, специфіка замовника. До групи політичних – ідеологічна дія на глядача, тематика. До групи ергономічних відносимо антропометричні, психофізіологічні та естетичні відповідності різноманітних функціональних можливостей та особливостей людини до предметно-просторового оточення, тобто особливості сприйняття плаката, його візуальної мови із глядачем. До групи типологічних (функціональних) факторів належать призначення плаката, конкретизація мети його агітаційного впливу, сфера соціально-економічних відносин чи культурної діяльності людини, якій присвячено плакат, його тематика. Серед технічних чинників спостерігаються такі: науково-технічний прогрес, розвиток засобів друку, технічні прийоми. До групи естетичних (культурних) факторів відносимо культурні й духовні потреби суспільства, історико-культурні особливості й традиції, вплив моди на зміну смаків і потреб споживачів.

Зростання популярності плаката пов'язане із розвитком суспільно-політичного й культурного життя (розвиток видовищних установ, науково-технічний прогрес, рекламна діяльність транспортних компаній, збільшення кількості промислових і художніх виставок, з появою мітингів і маніфестацій). Спочатку плакати створювалися вручну або методом літографії. Представниками жанру плаката другої половини XIX – початку XX ст. є Ж. Шері, А. Тулуз-Лотрек, Т. Стейнлен, Е. Грассі і А. Муха (Франція). Вважається, що в роботах А. Тулуз-Лотрека вперше проявилися специфічні ознаки плаката: узагальненість форм, гротескність, кадрування зображення, використання силуету, прийом яскравої колірної плями. На початку XX ст. для рекламних плакатів характерна тенденція до предметного, конкретного зображення рекламованого об'єкта. Одним із класиків жанру, який яскраво виразив стилістичні особливості плаката (динаміка композиції, метафоричність образу, умовність кольору, узагальнення форм), став французький художник А. М. Кассандр.

У країнах, де індустрія туризму є невід'ємним складником економічної політики, активно інвестується і розвивається туристичний плакат, що є тематичним різновидом рекламного плаката. Специфіка цього напряму обумовила роль плаката як посередника між потенційним глядачем і культурно-мистецькою акцією, вимагаючи від нього активної дієвості (Гладун, 2010). При цьому плакат є не тільки носієм інформації, що зближує його з такими засобами масової інформації, як газети, радіо й телебачення, але й, що не менш важливо, представляє аудиторії у високохудожній, образній формі визначні місця, пам'ятки архітектури, особливості ландшафту та інші об'єкти, котрі слугують туристичною візитівкою країни чи регіону.

Стилістичну еволюцію плаката суттєво позначився розвиток засобів масової інформації та поліграфії. На початку XX ст. у галузі образотворчості сформувався стиль, який охопив усі види мистецтва – Ар Нуво (модерн). Ознаками домінуючого в більшості європейських країн стилю стали:

відмова від прямих ліній і кутів на користь більш природних ліній, стилізовані площинні зображення, декорування фонових зон орнаментами. Провідний підхід до всіх композиційних побудов – асиметрія. Другий напрям стилю, що був розвинений переважно в Австрії, частково Німеччині та британській школі Глазго, мав інший підхід до орнаментації. У ньому декорування відбувалося геометричними формами, повторюваними модулями, більша перевага надавалася симетрії (Хеллер, Чваст, 2015). Означені тенденції простежуються і в плакаті.

Провідна роль у розвитку плаката на початку ХХ ст. належала Франції. Адже у французькому мистецтві склалися загальні художньо-технічні передумови, сприятливі для розквіту плаката. Розквіт багатобарвного, динамічного за композицією й реалістичного за змістом плаката пов'язаний із французьким імпресіонізмом. Помітний вплив на тогочасне художнє життя справляли й митці-символісти. Важливо відзначити, що досягнення французької школи того періоду певною мірою визначені саме видовищним плакатом, який активно розвивався, відображаючи соціокультурні запити населення. Французька столиця перетворюється на міжнародний осередок становлення цієї галузі в контексті розбудови нового художнього стилю. Становлення стильових рис французьких афіш посприяло серед іншого появі мистецтва японської графіки укійо-е. Узагальнення, кілька яскравих фарб, право на зрізання фігур були перенесені до афіш (Хеллер, Чваст, 2015). Твір міг бути надто вузьким, як практикували японські митці, що загострювало композицію і змушувало пильно вдивлятися в зображення.

Плідною у цьому напрямі була діяльність Анрі Тулуз-Лотрека, 31 плакат якого засвідчує невичерпну фантазію та графічну майстерність художника. Тулуз Лотрек та Стейнлен уперше ввели в плакат реально-побутові мотиви сучасності, вулицю.

Головним персонажем європейського плакату, зокрема туристичного, початку ХХ ст. художники-чоловіки зробили жінку: її емоційна відкритість, бажання вирватись із затісних домівок і придушливих обмежень були введені у формально-змістовий арсенал. Функція жінки – естетизувати об'єкт рекламування, додати йому унікальності та вишуканості. Ідеологом такого підходу та автором численних плакатів був А. Муха, у творах якого привабливість моделей підсилювалася завдяки віртуозному малюнку з орнаментами і використанню стилістики модерну.

Бельгія – друга країна після Франції, де художній плакат активно розвивався на межі ХІХ – ХХ ст. Бельгійський плакат початку ХХ ст. зазнав значного впливу французького плаката ар-нуво та японського мистецтва. Створюючи витончені й привабливі афіші, бельгійські художники переважно брали за основу художні методи й розроблення своїх французьких колег.

У плакатах одного з визначних бельгійських плакатистів Віктора Міньо в плавних, витягнутих силуетах, плоских колірних плямах, а також у стилі шрифту помітний вплив японського мистецтва. Текст завжди розташовується по-різному, найчастіше над зображенням («Велосипеди Леона Мана», 1898) або в суворо виділеному просторі у формі сувою («Казино, грандіозне свято», 1899). Для кожного плаката художник обирає гармонійну колірну гаму, що надає його творам акуратності й стриманості.

Події 1910-х років (Перша світова війна, революція в Росії й ін.), руйнація старої соціальної структури, необхідність рахуватися з інтересами широких верств населення позначилися на всіх галузях тогочасного культурного життя.

У художньому середовищі утверджуються ідеї поєднання мистецтв на нових засадах.

Декларативно заявляючи про розрив із минулим, представники міжвоєнного модернізму шукали натхнення в світовій художній скарбниці, звертаючись до прадавньої спадщини, народного мистецтва, багатства неєвропейських культур. Однак безпосереднє наслідування заперечувалось. На формування ідей та художньої практики творців міжвоєнного видовищного плаката доби модернізму і всього ХХ ст. вплинули такі течії образотворчості, як кубізм, футуризм, супрематизм та ін.

За стильовими ознаками південно-німецький плакат зберіг елементи естетизму, символіки, стилізації (Преторіус, Ціетара, П. Гласс, Оттлер та ін.), у деяких випадках залишився в рамках фігурного зображення (Хольвейн, у якого завжди змальовані люди, які оперують речами).

У 1920-х роках надмірність декору в дизайні не відповідала технічним реаліям. Художники й архітектори переломили багатовікову традицію, створивши новий стиль як утілення компактності. Біля його витоків стоїть Баухауз, теоретичні аспекти якого часто зводяться до гасла «функціоналізму»; тобто, що утилітарно, зручно, – це і є красиво. Композиція плаката заснована на елементарних геометричних принципах, як і більшість ідей Баухауза. Плакат складається із трьох взаємодіючих між собою різнокольорових геометричних фігур, у чому простежується вплив ідей В. Кандинського, до відділу якого приєднався Байер (Хеллер та Чваст, 2015).

У 1920-х роках у Європі утверджується стиль, який пов'язують із виставкою, що відбулася в 1925 р. у Парижі. Її назва – Міжнародна виставка сучасних декоративних і промислових мистецтв (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) – у своєму скороченому варіанті дала термін «ар-деко», що представляв синтез модернізму й неокласицизму. Важливо зазначити: становлення ар-деко йшло шляхом взаємодії з такими художніми напрямками, як футуризм, конструктивізм, сюрреалізм, що надає його мові вельми цікаве й різноманітне звучання. Стиль ар-деко знайшов яскраве відображення в мистецтві плаката. Відносно друкованої рекламної графіки традиційно виділяють такі особливості стилю: лаконізм композиційних рішень, простота ліній, повнота кольору. Образи, що з'явилися на плакатах, виражали нову епоху – літаки, автомобілі, кораблі, індустріальний пейзаж. Такі французькі майстри, як Адольф Кассандр, Поль Колен, Жан Карлю та Шарль Лупо, шляхом упровадження нових графічних прийомів розвивали цей стиль, роблячи його дуже виразним саме в галузі графічної творчості.

Отримавши першу премію на згаданій вище виставці, популярним стає француз Адольф Жан-Марі Мурон, більш відомий під псевдонімом А. М. Кассандр завдяки плакату під назвою «Лісоруб» та іншим визначним роботам, серед яких плакат «Свята Парижа». Кассандр черпав натхнення в кубізмі та сюрреалізмі, у роботах Пабло Пікассо й Макса Ернста. Для нього дизайн рекламного плаката починався з тексту, з яким узгоджувались усі елементи зображення. Стиль Кассандра, часто сповнений динаміки й руху, його композиційні й колірні рішення справили суттєвий вплив на розвиток європейського плакатного мистецтва ХХ ст.

Завершити характеристику стильового розвитку європейського рекламного туристичного плаката доцільно оглядом особливостей польської плакатної продукції. Витоки «польської школи плаката» сягають 1900-х років, часу, коли художники дотримувалися вироблених законів жанру – символічної мови й синтетичного зображення форм. Передусім варто назвати виразні плакати з елементами національного романтизму К. Бжозовського, Я. Мальчевського, С. Виспянського, К. Фрича, Т. Аксентовича, Л. Вичулковського та інших митців, які певною мірою впливали і на становлення українського плаката. Проте виразної самодостатності в європейському контексті польські плакатисти досягають у 1920-х – 1940-х роках. Умовний зміст у їхніх роботах переплітався з ілюзіоністичною формою, що практикувалася сюрреалістами. Ключовими фігурами в польському плакатному мистецтві були: Генрик Томашевський – видатний графік, який став добре відомим у Європі після його п'яти перших премій, завойованих на Міжнародній виставці плаката у Відні в 1948 р.; Ерік Липинський – творець багатьох плакатів, карикатурист, фігура широко відома в польських мистецьких колах; Тадеуш Трепковський, який дебютував до війни, зробивши цілий ряд туристичних плакатів (Величко, 2010).

На початку 1920-х років десятки окремих залізничних компаній Великобританії об'єдналися у «Велику четвірку»: Велика західна (GWR), Лондонська, Центральна та Шотландська (LMS), Лондонська та Північно-Східна (LNER) і Південна (SR) залізниці, кожна з яких відкрила свій власний рекламний відділ. Дизайнери поступово дійшли згоди, що плакат, перш за все, має бути рекламним, тобто чітко повідомляти про певний напрямок руху поїздів. Найкраще цей задум утілений у плакатах Лондонської та Північно-Східної залізниці. Текст створювався мінімальним і розміщувався окремо від зображення. За свідченнями Софі Черчер, його писали від руки (так дизайнерам було легше розміщати букви на плакаті), тому привертають увагу незначні недоліки ручної роботи. Плакат 1928 року, який також належить Лондонській та Північно-Східній залізниці, є квінтесенцією стилю 1920-х років: зачіски, модний одяг, спортивні фігури. Деякі елементи цього стилю зберігалися на афішах майже до 1960-х років. Особливістю подорожей у 30-х роках ХХ ст. стала поява автомобільних та автобусних перевізників, що спричинило конкуренцію на транспортному ринку. Отже, залізничні постери почали застосувати відвертішу рекламу залізниці, використовуючи різні гасла внизу плакатів (наприклад: «Поїздом – швидше»).

Сьогодні туристичний плакат – відомий усім друкарський відбиток прямокутної форми – звичайний елемент міського ландшафту. На рекламних стендах та афішних тумбах плакати швидко змінюють один одного, і тому здається, що життя тиражованого аркуша недовговічне: він заклеюється новим, актуальнішим за змістом, та зривається за непотрібністю (Андрейканіч, 2013).

Імена авторів плакатів теж не завжди помітні й невідомі широкому загалу, набрані дрібним шрифтом, розміщені в нижній частині аркуша. Можна тільки дивуватися наполегливості й таланту художників, які намагаються надати плакату повноцінне життя високохудожнього твору та публіцистичність ефективного засобу інформації (Мени, 2010). Це особливий вид графічного мистецтва, спілкування з яким не залежить від пропускнув спроможності виставкової зали. Його глядачами стають люди, навіть

байдужі до культурно-мистецького життя. На вулицях, біля кінотеатрів та спортивних комплексів, у приміщеннях офісів, закладів освіти та медичних установ, у наземному транспорті та вагонах метрополітену – звідусіль плакат звертається до нас, привертаючи до себе увагу.

Туристичний плакат міцно утримує завойовані позиції в світі і в мистецькій, і в інформаційно-комунікативній сфері. Зокрема, європейські плакати початку ХХ ст. колекціонують, продають на аукціонах.

Однією з основних особливостей мистецтва плаката є висока візуальна виразність. Плакат повинен бути помітним на відстані, зрозумілим глядачу та добре ним сприйматися. Для цього використовуються різні художні засоби, серед яких стилізація, ілюстративність, декоративізм, спрощення зображення, виявлення характерних ознак об'єкта. Плакат, як засіб візуальної комунікації, оперує такими прийомами, як метафора, символ, знак, котрі шляхом емоційного навантаження, переносного значення розкривають певні проблеми. Дизайн плаката представляє доволі широкий спектр у технічному плані – це станкова графіка, вільний малюнок від руки, компютерна графіка, колаж, фотографія, постановочне й предметне фото, монтаж. Основними елементами плаката є зображення, текст і логотип (за потреби). Всі ці елементи можуть бути присутні на плакатному аркуші і в повному складі, і частково в будь-якій варіативності. Найчастіше з метою максимальної передавання ідеї використовують поєднання тексту й зображення: ці два компоненти плаката є взаємодоповнюючими засобами виразності. Взаємодія і зв'язок між образом та слоганом створює новий сенс, відмінний від сприйняття кожного окремо. Спільні якості для всіх груп – зображальні засоби та образотворчі прийоми. Якість плаката залежить від співпраці дизайнера й видавця. Для дизайну плаката визначальним є поєднання функціональних якостей з естетичними.

У статті вперше з'ясовано й систематизовано основні чинники, які впливають на формування й розвиток туристичного плаката, розкрито особливості європейського рекламного туристичного плаката початку ХХ ст., його роль у формуванні привабливого іміджу країни (Франція, Бельгія, Німеччина, Польща, Великобританія та ін.) чи регіону, зокрема з'ясовано ефективність використання туристичних плакатів на прикладі реклами британської залізниці; проведено аналіз засобів графічного дизайну в плакатному мистецтві Європи початку ХХ ст.

### Висновки

Встановлено, що формування та розвиток плаката визначається такими групами факторів: соціально-економічними, політичними, ергономічними, типологічними (функціональними), технічними, естетичними (культурними). Осмислення специфіки дизайну рекламного туристичного плаката початку ХХ ст. і з'ясування його ролі у формуванні позитивного іміджу регіону, зокрема у Франції, Бельгії, Німеччині, Польщі, Великобританії та інших країнах Європи, засвідчило, що туристичні плакати виразно відображають особливості часу, у який їх створено. Однією з основних особливостей мистецтва плаката є його висока візуальна виразність; плакат повинен бути помітним на відстані, зрозумілим глядачу та добре ним сприйматися. Для цього використовуються такі художні засоби: стилізація, ілюстративність, декоративізм, спрощення зображення, виявлення характерних ознак об'єкта. Плакат – засіб візуальної комунікації – оперує такими прийомами, як метафора, символ, знак, котрі шляхом емоційного навантаження, переносного значення розкривають певні проблеми. Провідну роль у розвитку рекламного туристичного плаката на початку ХХ ст. відіграла французька школа, якій наслідували митці всього світу. Згодом виокремилися й інші плакатні школи зі своїми стильовими особливостями (наприклад, у Франції та Бельгії переважає декоративно-флореальний стиль). На основі розгляду еволюції стилів у європейському плакаті початку ХХ ст. можна зробити висновок, що загальною рисою плаката цього часу було вільне тлумачення та метафоричне осмислення змісту.

Мистецький плакат, закорінений у культуру багатьох європейських держав, і сьогодні є одним із визначальних соціокультурних феноменів, представляючи значну кількість різних художніх підходів, експериментів, політичних поглядів та позицій стосовно самого феномену мистецтва, особливостей «національної айдентики» та ін., що окреслює вектори для подальших досліджень і дає змогу використовувати нові підходи й засоби зображення в мистецтві туристичного плаката. Осмислення європейського плакатного мистецтва початку ХХ ст., його різноманітності, оригінальності, самобутності і стилістичних особливостей сприяє прогнозуванню й визначенню сучасних тенденцій у розвитку туристичного плаката з використанням етнографічних та національних особливостей зображуваної країни чи регіону.



## Список використаних джерел

1. Андрейканіч А. І. Плакат: його види та жанри. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Київ, 2013. Вип. 19(1). С. 121–126.
2. Ван Мэни. *Художественно-коммуникативные особенности современного плаката: новейшие концепции и тенденции развития в зарубежной практике* : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 / Санкт-Петерб. гос. ун-т технологи и дизайна. Санкт-Петербург, 2010. 184 с.
3. Ващук О. А. *Швейцарская школа графического дизайна. Становление и развитие интернационального стиля типографики*. Санкт-Петербург : СПГУТД, 2013. С. 304
4. Величко И. С. *Визуальный язык польского плаката 50–70-х годов XX века* : автореф. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. Москва, 2010. 35 с.
5. Гладун О. Д. Язык современного плаката: тенденции развития. *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии* : материалы XXV междунар. заоч. науч.-практ. конф. (8 июля 2013 г.). Новосибирск : СибАК, 2013. С. 154–158.
6. Игошина Т. С. Метафора как средство художественной выразительности плакатного искусства. *Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение*. 2009. № 17, вып. 32. С. 134–140.
7. Кудин П. А., Ломов Б. Ф., Митькин А. А. *Психология восприятия и искусство плаката*. Москва : Плакат, 1987. 207 с.
8. Лобанова Ю. В. Художественный образ города как явление культуры. *Культурологические исследования: направления, школы, проблемы*. 1998. С. 97–101.
9. Тугендхольд Я. А. Плакат на Западе. *Из истории западноевропейского, русского и советского искусства*. 1987. С. 137–159.
10. Хеллер С., Чваст С. *Эволюция графических стилей. От викторианской эпохи до нового века* / пер. с англ. И. Форонова. Москва : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2015. 320 с.

## References

- Andreikanich, A.I. (2013). Plakat: yoho vydy ta zhanry [Poster: its types and genres]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, issue 19 (1), pp. 121–26.
- Gladun, O.D. (2010). Yazyk sovremennoho plakata: tendentsyi razvitiya [Modern poster language: trends of development]. *In the world of science and art: questions of philology, art history and cultural studies*, Proceedings of the 25th International Scientific and Practical Conference. Novosibirsk, Russia, 8 July 2013. Novosibirsk: SibAK, pp. 154–158.
- Heller, S. and Chast, S. (2015). *Evolutsia graficheskikh stilei. Ot viktorianskoi epokhi do novogo veka* [Evolution of graphic styles. From the Victorian epoch to the new century]. Translated from english by I. Foronov. Moscow: Publishing Studio Artemy Lebedev.
- Igoshina, T.S. (2009). Metafora kak sredstvo khudozhestvennoi vyrazitelnosti plakatnogo isskustva [Metaphor as a mean of artistic expressiveness of poster art]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. Iskusstvovedenie*, no. 17, issue 32, pp. 134–140.
- Kudin, B. Lomov, F. and Mitkin, A. (1987). *Psihologia vospriyatia i isskustvo plakata* [Psychology of perception and the art of the poster]. Moscow: Plakat.
- Lobanova, Yu.V. (1998). Khudozhestvennyi obraz goroda kak yavlenie kultury [The artistic image of the city as a cultural phenomenon]. *Kulturologicheskie issledovaniia: napravleniia, shkoly, problem*, pp. 97–101.
- Tugendhold, J.A. (1987). *Plakat na Zapade* [Poster in the West]. *From the History of Western European, Russian and Soviet Art: Collection of Articles*, pp. 137–159.
- Vashchuk, O.A. (2013). *Shveitsarskaya shkola graficheskogo dizaina. Stanovlenie i razvitie internatsionalnogo stilya tipografiki* [Swiss School of Graphic Design. Formation and development of the international style of typography]. St. Petersburg: Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Desig, pp. 221–249.
- Velichko, I.S. (2010). *Visualnyi yazyk polskogo plakata 50-70-h godov XX veka* [Visual language of the Polish poster of the 50s and 70s of the XX century]. D.Ed. Moscow State Art-Industrial Academy named after S.G. Stroganov.
- Wan Meni. (2010). *Khudozhestvenno-komunukativnye osobennosti sovremennogo plakata: poslednie kontseptsyi i tendentsyi razvitiya v zarubezhnykh praktikah* [Artistic-communicative features of a modern poster: the latest concepts and tendencies of development in foreign practice]. Ph.D. Thesis. St. Petersburg State University of Technology and Design.

Стаття надійшла до редакції: 13.02.2019

**ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙНА  
ЕВРОПЕЙСКОГО ТУРИСТИЧЕСКОГО  
ПЛАКАТА В ФОРМИРОВАНИИ  
ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОГО ИМИДЖА  
РЕГИОНА (НАЧАЛО XX В.)**

Кравчук Юлия Николаевна  
*Аспирантка,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина*

Цель статьи – выяснить и систематизировать основные факторы, влияющие на формирование и развитие туристического плаката; охарактеризовать особенности дизайна плаката и его роль в создании туристической привлекательности страны или региона; рассмотреть основные средства графического дизайна плакатного искусства Европы начала XX в. на примере рекламы британской железной дороги. Методологию исследования составляют принципы объективности, системности, историзма, а также статистический, описательный, конкретно-исторический методы, которые использованы для осмысления специфики дизайна рекламного туристического плаката в формировании привлекательного имиджа Франции, Бельгии, Германии, Польши, Великобритании и других стран Европы в начале XX в. Научная новизна. Впервые выяснены и систематизированы основные факторы, влияющие на формирование и развитие туристического плаката, рассмотрены особенности его дизайна с точки зрения формирования привлекательного имиджа страны или региона, в частности освещена эффективность использования туристических плакатов на примере рекламы британской железной дороги; проведен анализ средств графического дизайна в плакатном искусстве Европы начала XX в. Выводы. Установлено, что формирование и развитие плаката определяется такими группами факторов: социально-экономическими, политическими, эргономическими, типологическими (функциональными), техническими, эстетическими (культурными). Выяснение специфики дизайна рекламного туристического плаката начала XX в. и его роли в формировании привлекательного имиджа, в частности во Франции, Бельгии, Германии, Польше, Великобритании и других странах Европы, свидетельствует, что туристические плакаты выразительно отображают особенности времени, в которое созданы. Основными особенностями европейского плакатного искусства начала XX в. признаны его высокая визуальная выразительность, свободная трактовка и метафорическое осмысление содержания.

*Ключевые слова:* туристический плакат; графический дизайн; плакатное искусство.

**DESIGN FEATURES OF THE  
EUROPEAN TRAVEL POSTER IN THE  
DEVELOPMENT OF THE ATTRACTIVE  
IMAGE OF THE REGION (IN THE EARLY  
20th CENTURY)**

Yuliia Kravchuk  
*PhD student,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to identify and systematize the main factors that influence on the formation and development of the poster; characterize the role and features of the poster design within the tourist attractiveness of the country or region; to consider the main means of poster art graphic design in the early twentieth century through the example of the British railroad` advertising company. Methodology of the research is based on the principles of objectivity, systematization, historicism, as well as statistical, descriptive, concrete historical methods, which are used to understand the specifics of the design of an advertising tourism poster in the development of an attractive image of France, Belgium, Germany, Poland, the United Kingdom and other European countries in the early twentieth century. The scientific novelty. For the first time the study found out and systemized the features of the tourist poster; reviewed the role and features of the poster design in the tourist attractiveness of the country or region through the example of the British railroad` advertising company; analyzed the means of graphic design of European poster art in the early 20th century. Conclusions. The study resulted that the following group of factors determines the formation and development of a poster: socio-economic, political, ergonomic, typological (functional), technical, aesthetic (cultural). Clarification of the design features of advertising tourist poster in the early twentieth century and its role in the development of an attractive image, particularly in France, Belgium, Germany, Poland, the United Kingdom and other European countries, shows that tourist posters expressively reflect the features of the time in which they were created. The main features of European poster art in the early twentieth century are high visual expressiveness, free interpretation and metaphorical understanding of the content, etc.

*Keywords:* tourist poster; graphic design; poster art.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172707

УДК 655.3.066.32(477) "189/19"

**РОЗВИТОК  
ПРИВІТАЛЬНОЇ ЛИСТІВКИ  
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ  
В ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ  
КОНТЕКСТІ**

Давидова Катерина Олександрівна  
*Аспірантка,*  
ORCID: 0000-0003-2344-2453,  
e-mail: katja.dv03@gmail.com,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета дослідження – здійснити мистецтвознавчу реконструкцію розвитку привітальної поштової листівки на території України кінця ХІХ – початку ХХ століття у загальноєвропейському контексті. Методологія дослідження. У статті, поряд із загальнонауковими методами (аналіз, синтез, індукція, дедукція, порівняння, моніторинг, систематизація, історико-хронологічний, історико-порівняльний, статистичний), використовуються також традиційні мистецтвознавчі методи: історико-культурний, реконструктивно-модельний, історико-атрибутий, що сприяли розкриттю еволюції й образної трансформації привітальної листівки в хронологічній послідовності, внаслідок чого ми отримуємо додаткові знання про об'єкт та контекст дослідження. Наукова новизна полягає в авторській інтерпретації феномену привітальної листівки з позиції її образно-стильового та культуровимірного потенціалу. У статті простежено і охарактеризовано аналіз мистецької еволюції привітальної листівки та виявлено її регіональні особливості. Висновки. У результаті досліджень було виявлено, що найбільша колекція привітальних листівок знаходиться у приватних фондах. У державних фондах музеїв максимальна кількість листівок не перевищує 60 одиниць. У багатьох музеях колекція привітальних листівок відсутня. Це свідчить про недостатню увагу науковців до листівок як до об'єкту дослідження феномену графічного мистецтва. Було простежено і охарактеризовано мистецьку еволюцію привітальної листівки та виявлено її регіональні особливості. Це потребує подальших мистецтвознавчих досліджень регіональних особливостей привітальної листівки з позиції образно-стильового та культуровимірного потенціалу.

*Ключові слова:* вітальна поштова листівка ХІХ–ХХ століття; художня листівка; святочна картка; митець; Різдво; Великдень.

### Вступ

Розвиток привітальної листівки, пройшовши протягом декількох століть складний процес трансформації від одного виду до іншого, зазнавши при цьому значного культурного впливу різних епох, досяг свого піку лише у ХХ ст., чим саме і пояснюється те, що науковий інтерес до цього виду мистецтва виник відносно нещодавно. Сьогодні формуються каталоги із статистичним аналізом листівок.

Проблема полягає у тому, що з усіх листівок, малодослідженою з позиції дизайну залишається привітальна листівка в Україні, її історія становлення та розвитку. У наукових публікаціях присвячених історії розвитку листівки в Україні, привітальна листівка й нині не стала об'єктом мистецтвознавчого дослідження.

Причини виникнення проблеми:

– відсутність напрямків у досліджень історіографії, систематизації джерельної бази щодо розвитку привітальної листівки в Україні;

– привітальна листівка досі не розглядається як специфічний витвір дизайнерського мистецтва, його поліграфічно-технічна та художньо-образна складова, соціокультурна, просвітницька та естетична функція листівок;

– недосліджені художні особливості дизайну друкованої привітальної листівки кінця ХІХ – початку ХХ ст. в Україні, її соціально-культурні передумови;

– не виявлена стилістично-образна специфіка привітальної листівки в Україні;

– не визначена роль привітальної листівки в розвитку національних традицій в українській художній культурі кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Оскільки привітальна листівка є знаковою для української культури, передусім, це відображається на туристичному іміджі України.

Дослідженням проблематики розвитку листівки, а також першими спробами класифікації та виокремлення видів листівок займалися Я. Белицкий (Белицкий та Глезер, 1986), М. Тимошик, С. Серов, М. Лавров, писали про історію виникнення листівок (Тимошик, 2007). У даних роботах досліджена історія відкритого листа у дореволюційний період. Відомий колекціонер М. Забочень у своїх роботах здійснив розгорнуту класифікацію листівки (Забочень, 2000).

Дослідженням листівки як художньої так і документальної займалася у своїй дисертаційній роботі Родіонова А. Е. У дисертації розглянуто історико-культурний процес розвитку художньої листівки, аналіз сюжетів та символіки її образотворчого ряду в контексті соціального і духовного життя суспільства. Автор запропонувала свою класифікацію художніх листівок. Цікава ця робота й тим, що автором була розглянута лицьова та зворотня сторони ілюстрованих листівок з точки зору семіотики (Родионова, 1995).

Метою дисертаційного дослідження Самбур М. В., якої є визначення місця листівок в контексті культури і на основі цього – розробка методики атрибуції, наукового опису і експонування листівки (Самбур, 2014). Ларіною А. Н. здійснено комплексне вивчення, надано характеристику інформаційного потенціалу документальних відкритих листів кінця XIX – початку XX століття, як історичного джерела з історії та культури Москви. (Ларіна, 2012). Мозохіною Н. А. було позначено та розглянуто до цього часу невивчених дослідниками головних проблем листівки, як нового для початку XX століття виду прикладної графіки малих форм. Це дослідження мало на меті заповнити ланку в біографіях майстрів і художнього життя епохи модерну в цілому (Мозохіна, 2009). Лихобабенко А. Е. досліджувала російську дореволюційну листівку: історію її виникнення, видове різноманіття, поліграфічне оформлення (Лихобабенко, 1991).

У своїх працях дослідники не заглиблювались у поділ листівки за тематичним спрямуванням, розглядаючи лише загальну тематику, вважаючи процес створення листівки явищем, що не потребує великої уваги та глибокого вивчення, значно недооцінюючи цей творчий процес, який завжди потребує від виконавця нестандартного мислення та передбачає постійний пошук нового дизайнерського рішення.

У дослідженні становлення та розвитку привітальної листівки в історичній хронології поза увагою залишається вплив регіональних особливостей та соціально-культурних передумов у розвитку дизайну друкованої привітальної листівки в Україні кінця XIX – початку XX ст.

Виникає необхідність у проведенні дослідження поліграфічно-технічної та художньо-образної складової, соціокультурної, просвітницької та естетичної функції привітальних листівок, у проведенні статистичного аналізу привітальних листівок по таким показникам: авторство; рік видання; місце видання; адресат; матеріал; технологія поліграфії; розмір та пропорція листівки; тематика; композиційне рішення; стилістика.

Не визначена роль привітальної листівки в розвитку національних традицій в українській художній культурі кінця XIX – початку XX ст.

### **Мета статті**

Здійснити мистецтвознавчу реконструкцію розвитку привітальної поштової листівки на території України кінця XIX – початку XX століття у загальноєвропейському контексті.

### **Виклад матеріалу дослідження**

Листівка – аркушеве образотворче видання визначеного формату, один бік якого є репродукцією, малюнком чи фотографією, а інший може бути використаний для письма або містити текст, що пояснює зображення. Інші назви: кореспондентська картка, переписний листок, дописна картка, поштова картка, поштова листівка, поштівка, відкритий лист (Енциклопедія Сучасної України, 2016, с. 247).

Ілюстровані відкриті листи – багатогранне соціокультурне явище кінця XIX – початку XX ст., яке виникло на межі поштової та видавничої справи, сфери мистецтва. На особливу увагу заслуговують привітальні поштові листівки цього періоду, адже дослідження цієї групи листівок дає можливість зробити найбільш повні висновки про національні звичаї та символи святкової сторони буття.

В умовах сьогодення листівка сприймається дещо інакше, набуваючи, здебільшого, святкового та привітального значення. Кінець XIX початок XX ст. характеризується чималою кількістю незрівняних екземплярів даного виду мистецтва, тому саме цей історичний період впевнено можна назвати розквітом

листівки або, як прийнято його називати у світовій спеціалізованій літературі, – «золотим» століттям листівок, де знайшла свою нішу й українська листівка на теми релігійних свят, народного побуту та українських пісень. Саме в цей період до простору вітчизняного мистецтва увійшов стиль модерн. Ідеалом художників епохи модерну стало створення єдиного художнього середовища, кожен елемент якого виконує важливу роль в його формуванні (Родионова, 1995). З часом листівки почали колекціонувати, захоплюватися їх вивченням. На поштових листівках можна було зустріти зображення як відомих людей, так і різноманітні краєвиди, міста, а також поздоровлення. Привертає до себе увагу тематика з гумористичними сюжетами. Особливу увагу треба зосередити на художніх листівках, які поділялися на репродукційні та оригінальні, ескізи для яких виконувалися художниками спеціально.

Розглянемо генезис привітальних поштових листівок, які за свою 150-річну історію встигли пройти шлях від маловідомих тепер «кореспондентських карток» до «нової галузі художньої промисловості» (Шабельская, 1899), пережили «золотий вік» і на сучасному етапі виглядають майже архаїчно, витіснені новітніми засобами комунікації.

Найстаріша привітальна картка, датована XV ст., зберігається у Британському музеї в Лондоні. Її створення приписують герцогу Чарльзу Орлеанському, який, будучи ув'язненим, висловлював свої почуття до коханої дружини за допомогою так званих «валентинок» – маленьких клаптиків паперу з нанесеним на них текстом любовного змісту.

Існують кілька версій виникнення привітальних листівок.

За однією версією, перше письмове згадування про листівку є повідомлення 1777 р., яке розміщене у «Паризькому поштовому альманасі», де вказується на те, що «поштою пересилаються як вітання, так і гравійовані картинки, з текстом різної тематичної спрямованості».

За другою версією, у 1796 р. світ побачила підбірка новорічних та різдвяних листівок, прикрашених малюнками Добсона. Через декілька років, ці листівки появились у крамницях разом з папером для листування.

За третьою версією, у 1840 р., щоб уникнути клопоту, пов'язаного з особистими візитами для привітання зі святами, англійський державний чиновник, сер Генрі Коул, розпочав використовувати привітальні листівки. На його прохання художник Джон Каллот Хорслі намалював і розмножив літографічним способом листівку з вітанням з приводу Різдва, яка вийшла в продаж накладом 1000 екземплярів. Листівку прикрашав родинний портрет Коулів і напис: «Веселого Різдва і щасливого Нового року» (Іванов, 2000). Після цього, надруковані на декорованому картоні поздоровлення, набули широкого поширення на Європейському континенті.

Також існує четверта версія, відповідно до якої, перша листівка з'явилася в шотландській книгарні у 1841 р. Але це може бути вигадкою самих шотландців, з метою позбавлення англійців титулу піонерів у цій справі.

У листопаді 1865 р. під час проведення поштової конференції в Німеччині прусський поштовий радник Генріх фон Стефан виступив з пропозицією створення відкритого «Поштового листка», на першій стороні якого буде зазначатися адреса, а на зворотній – текст. Та запропонована інновація не знайшла підтримки. Згодом було зафіксовано ще дві подібні пропозиції в м. Лейпциг. Перша – від продавця книг Фрідлейна, який запропонував поштовому відомству видати «універсальну кореспондентську карту», інша – від фірми «Пардубіц», яка пропонувала видання тієї ж «універсальної кореспондентської карти», з розміщенням на одній із сторін адреси, а на іншій – текстового повідомлення до тридцяти слів.

Також у січні 1869 р. в одній з Австро-Угорських газет з'явилася стаття одного відомого професора з описом свого винаходу, так званої «Кореспондентської карти», в якій він пропонував зазначати текстове повідомлення не більше двадцяти слів. Австро-Угорський уряд взяв до уваги дану пропозицію, але без обмеження тексту. Так з'явилася перша поштова листівка, яка була надрукована 1 серпня 1869 р.

Поштові листівки вирізнялися за кольором та не містили жодної ілюстрації. Одна сторона листівки слугувала для написання адреси та марки, а інша – для письмового повідомлення. Вважають, що у Німеччині та Франції листівки увійшли в обіг у 1870-му р., в Англії та Швейцарії – у 1871-му р., у Російській імперії – у 1872-му р., та точної дати початку видавництва листівок у цих країнах, мабуть, не відомо (Іванов, 2000). Але впевнено можна сказати, що перша привітальна листівка тематично була присвячена Новому року, та й сучасні новорічні й різдвяні листівки, напевно, посідають провідне місце серед інших тематичних направлень.

Привітальна листівка в Росії появилась в кінці XIX ст., в основному це був імпорт з Німеччини. Вітчизняне виробництво зародилося лише на Паску в 1897 р. «Видавцем – першопроходцем» став Петербурзький опікунський комітет сестер Червоного Хреста – Спільнота Святої Євгенії. Сестри

запропонували до Різдва покупцям листівки накладом в 100 тис. екземплярів. Серед перших листівок, виданих Спільнотою Святої Євгенії, звертає на себе увагу картка за малюнком відомої художниці Єлизавети Бьом «Серце серцю вість подає». Ці слова влучно характеризують дорогоцінну функцію відкритого листа: дійсно, посилаючи поштою листівку, людина передає вістку від серця до серця, довіряє їй свої думки й почуття, адресовані рідним, близьким, друзям (Забочень, 2000). Незабаром Спільнота Святої Євгенії стала монополістом ринку листівок в Росії, на той час асортимент російських листівок налічував найбільшу кількість видів у Європі.

Перші ілюстровані листівки з краєвидами українських міст і сіл, а також ілюстровані поштові картки з етнографічними сюжетами з різних регіонів України з'явилися друком наприкінці XIX ст. і в Галичині (Корпанюк, 2009). У 1895 р. видавець Степан Кульженко видав добірку різнокольорових листівок, на яких зображався Київ, з назвою «Поклон з Києва», що пройшла пошту 1896 р. (Забочень, 2000, с. 508). Відома також листівка з видами Львова, яка пройшла пошту 1895 р. З того часу в обігу з'явилася українська святочна картка. Це вже традиція – надсилати листівки до свят – Різдва, Нового року, Великодня, Дня ангела. З часом випуск ілюстрованих листівок в Україні було налагоджено в Харкові, Одесі, Полтаві, Коломиї, Тернополі та інших містах. Українські поштівки вирізнялися своєю оригінальністю, різноманітністю сюжетів, якістю матеріалів, поліграфічним виконанням і нічим не поступалися європейським витворам. І вже на початку XX ст. набули широкого поширення по всій території України. Центром розквіту української поштової листівки є Коломия. Коломия, що на Івано-Франківщині славилася українським книгодрукуванням, яке було започатковане ще в 1864 р. За даними на той час тут працювали 32 друкарні, завдяки цьому процвітала діяльність різних видавництв. У Коломиї Я. Орештайном було створено два відомих на той час видавництва «Галицька накладня» та «Українська накладня». Значний внесок Я. Орештайн зробив і в справу видання українських поштових листівок (Васильчук, 2012, Вальо, 1998).

Зазначимо, що приблизно з 1902 р. на західноукраїнських землях з'являються повноцінні святочні картки, намальовані українськими, а інколи й польськими митцями. Це Ярослав Пстрак, Антін Монастирський, Олена Кульчицька, Осип Курилас, які згодом стали загальновідомими метрами українського образотворчого мистецтва (Корпанюк, 2009, с. 210–212).

Одним з відомих діячів, який працював над створенням української привітальної листівки був Ярослав Пстрак, який зображав сюжети на тему Різдва та Великодня. У 1901 р. за його малюнками видано близько 170 варіантів листівок на тему великодніх і різдвяних свят.

Хронологічно перша ілюстрована Різдвяна картка – «Вселенная веселится!», виконана Ярославом Пстраком і видана в Коломиї Яковом Орештайном 1904 р. Ця листівка належить до святочної серії, здійсненої Ярославом Пстраком у графічній манері.

У 1920–1930 рр. великодні й різдвяні листівки Я. Пстрака перевидавали кілька разів (видавництва «Русалка», «Союзний базар», «Рідна школа»). (Фіголь, 1966; Енциклопедія Сучасної України, 2016).

Джерельну основу дослідження складають державні та приватні колекції привітальних листівок (табл. 1).

*Таблиця 1.*

**Привітальні листівки у фондах музеїв та приватних колекціях України**

№ п/п	Назва	Результати дослідження
1	Національний музей історії України	Підбір художніх привітальних листівок. Оглянуто – 60 одиниць. Країни походження: Німеччина – 1907–1910 рр.; Російська імперія – 1904–1917 рр.; СРСР – 1945–1951 рр.; США – 1907–1909 рр.
2	Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»	Підбір художніх привітальних листівок. Оглянуто – 40 одиниць, із них: Україна (листівки-писанки, листівки-орнаменти Ярослава Пстрака) – 1904–1910 рр. Українська діаспора в США, в Англії, в Канаді, в Італії та ін. країн – 1961, 1973, 1975 рр.
3	Національний художній музей у м. Києві	Художні привітальні листівки. Виявлено та оглянуто – 3 одиниць. Країни походження: Німеччина – початок XX ст. (1907р.).

Продовження таблиці 1

4	Центральний державний музей-архів літератури і мистецтва України	Архівні документи, особові справи художників, які працювали над створенням вітальної листівки. Переписки художників, краєзнавців (кінець XIX – початок XX ст.).
5	Музей книги та друкарства	Художні привітальні листівки відсутні. Наявність листівок з краєвидами міст, людей та ін.
6	Музей історії м. Києва	Художні привітальні листівки. Виявлено та оглянуто – 15 одиниць. Країни походження: Німеччина – 1904–1917 рр.; Російська імперія – 1900–1917 рр.; Швеція – 1904–1917 рр.
7	Музей історії однієї вулиці м. Києва	Художні привітальні листівки. Виявлено та оглянуто – 5 одиниць. Країна походження – Німеччина (1904 р.)
8	Полтавський краєзнавчий музей	Колекція привітальних листівок. Виявлено та оглянуто 33 різдвяних, 17 великодніх листівок – періоду 1893–1917 рр. Країни походження: Німеччина; Чехія; Австро-Угорська імперія; Російської імперії; Франції; Швеція.
9	Національний музей у Львові ім. Шептицького	Художні привітальні листівки. Виявлено та оглянуто – 20 одиниць. Країни походження: Німеччина, Франція – 1898–1910 рр.
10	Музей Л. Левицького, м. Львів	Колекція привітальних листівок відсутня. Незначна кількість листівок з краєвидами міст початку XX ст.
11	Музей етнографії та художнього промислу у Львові	Художні привітальні листівки. Виявлено та оглянуто – 20 одиниць. Країна походження – Німеччина (1901–1910).
12	Мистецька галерея Гері Боумена, м. Львів (колекція привітальних листівок колекціонера О. Коробова)	Художні привітальні листівки. Виявлено та оглянуто – 100 одиниць. періоду 1900–1917рр. Країни походження: Німеччина; Франція; Австро-Угорщина.
13	Черкаський обласний краєзнавчий музей	Художні привітальні листівки. Виявлено та оглянуто – 10 одиниць. Країна походження: Російська імперія – 1903–1917 рр.
14	Черкаський художній музей	Колекція привітальних листівок відсутня.
15	Звенигородський краєзнавчий музей	Листівки з репродукціями міст, українські краєвиди. Художні привітальні листівки. Виявлено та оглянуто – 10 одиниць. Періоду 1904–1917 рр. Країна походження: Німеччина; Польща.
16	Одеський історико-краєзнавчий музей	Привітальні листівки кінця XIX – початку XX ст. відсутні.
17	Тернопільський обласний краєзнавчий музей	Привітальні листівки кінця XIX – початку XX ст. відсутні.
18	Тернопільський обласний художній музей	Привітальні листівки кінця XIX – початку XX ст. відсутні.

19	Приватна колекція П.В. Яковенка	Наявність художніх привітальних листівок – 1000 одиниць. Періоду 1898–1917 рр. Країни походження: Австро-Угорська імперія; Німеччина; Польща; Російська імперія; Франція.
----	------------------------------------	---

Аналіз знайдених привітальних листівок у фондах музеїв та приватних колекціях України свідчить, відповідно до таблиці, що найбільша колекція привітальних листівок знаходиться у приватних зібраннях: колекція П. В. Яковенка – 1000 одиниць; колекція О. Коробова – 100 одиниць. У державних фондах: Національного музею історії України – 60 одиниць; Полтавського краєзнавчого музею – 50 одиниць.

У фондах Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського зберігається колекція привітальних листівок кінця XIX – початку XX ст. Це здебільшого різдвяні та великодні листівки епохи модерну. Серед листівок переважають «пасхальні» поздоровлення, що підтверджує особливий статус Великодніх свят. Комплекс поштових карток був придбаний у Миколи Пилиповича Бабенка у 1984 р. Серед них 17 листівок із великодніми посиленнями. Найстаріша з них датується 1907 р., а остання – 1915 р. На досліджуваних відкритих листах можна побачити два варіанти привітання: «Христось Воскресе!» і «Сь празникомъ Св. Пасхи». Вивчаючи написи на листівках можна зазначити, що вони надруковані в Німеччині, але декілька листівок мають австрійське та шведське походження. Поряд з великодніми значну групу посідають різдвяні та новорічні художні листівки. Підгрупа «різдвяні та новорічні вітальні листівки кінця XIX – початку XX ст.» складається з 33 одиниць. Проведений аналіз свідчить про переважання німецької продукції. Інші мають австрійське або австро-угорське, шведське та французьке походження. Листівки були видрукувані у Західній Європі та в Російській імперії. У національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара» знаходиться близько 40 вітальних листівок. Українська діаспора в США, Англії, Канаді, Італії та ін. країн. (Друга половина XX ст., 1961, 1973, 1975 рр.). Листівки Ярослава Пстрака, листівки-писанки, листівки-орнаменти. (Україна, 1904–1910 рр.). Невелика кількість листівок кінця XIX – початку XX ст. знаходиться у фондах Національного художнього музею, Звенигородського краєзнавчого музею, Черкаського обласного краєзнавчого музею, музею історії однієї вулиці м. Києва, національного музею у Львові ім. Шептицького, музею історії м. Києва. Листівки на різдвяну та великодню тематику. Більшість з них надрукована у Німеччині, Швеції, Польщі, Австрії та Російській імперії. У мистецькій галереї Гері Боумена, м. Львів була проведена виставка вітальних листівок колекціонера О. Коробова, на якій було виставлено близько 100 одиниць листівок, 1900–1917 рр., німецького, французького та австро-угорського походження.

Цікава підбірка художніх привітальних листівок знаходиться у Національному музеї історії України. 60 листівок європейського походження, датовані першою третиною XX ст. Походження привітальних листівок: США – 1907–1909рр.; Німеччина – 1907–1910 рр.; Російська імперія – 1904–1917 рр. Також декілька привітальних листівок другої половини XX ст. (1945–1951 рр.). Але це не стосується Центрального державного музею-архіву літератури і мистецтва України. Листівки того часу взагалі відсутні, в наявності є тільки листівки з поздоровленням радянських часів, тобто другої половини XX ст. На відміну від усіх фондів тут можна знайти дуже цікаві архівні документи, особові справи художників, які працювали над створенням привітальної листівки. Переписки художників, краєзнавців, які творили наприкінці XIX – початку XX ст.

Розглянемо колекцію великодніх листівок у кількості 1000 одиниць краєзнавця та колекціонера Петра Васильовича Яковенка. Листівки були видрукувані у Німеччині, Швеції, Франції, Польщі та Австро-Угорщині. Великодні листівки з колекції вражають своєю яскравістю, неповторністю та неймовірною технікою виконання, які є відображенням часу та європейського контексту в українській культурі.

### **Висновки**

Було здійснено мистецтвознавчу реконструкцію розвитку привітальної поштової листівки на території України кінця XIX – початку XX ст. у загальноєвропейському контексті.

У зіставленні з відомими науковими фактами, результати досліджень мають практичну новизну, які конкретизують відомості про знаходження друкованої привітальної листівки кінця XIX – початку XX ст. у державних та приватних фондах України.



У результаті дослідження було виявлено, що найбільша колекція привітальних листівок знаходиться у приватних фондах. У державних фондах музеїв максимальна кількість листівок не перевищує 60 одиниць.

У багатьох музеях колекція привітальних листівок відсутня. Це свідчить про недостатню увагу науковців до листівок як до об'єкту дослідження до феномену графічного мистецтва.

Було простежено і охарактеризовано мистецьку еволюцію привітальної листівки та виявлено її регіональні особливості. Це потребує майбутніх мистецтвознавчих досліджень регіональних особливостей привітальної листівки з позиції образно-стильового та культуровимірного потенціалу.

### Список використаних джерел

1. Белицкий Я. М., Глезер Г. Н. *Рассказы об открытках*. Москва: Радио и связь, 1986. 144 с.
2. Вальо М. *Видавнича діяльність Якова Оренштайна у контексті української культури. Яків Оренштайн – феномен української видавничої справи : каталог виставки (до 120-річчя від дня народження)*. Львів, 1998. С. 6–13.
3. Васильчук М. М. *Українська видавнича справа в Коломиї (друга половина XIX–XXст.): монографія*. Коломия: Вік, 2012. 224с.
4. *Енциклопедія Сучасної України* : в 20 т. / голова редкол.: І. М. Дзюба та ін. Київ : Ін-т енцикл. дослідж. НАН України, 2016. Т. 17. 697с.
5. Забочень М. *На спомин рідного краю: Україна у старій листівці*. Київ : Криниця, 2000. 505 с.
6. Иванов Е. В. *Новый год и Рождество в открытках*. Санкт-Петербург : Искусство, 2000. 334с.
7. Корпанюк П. *Українська святочна картка: альбом*. Київ : Барви, 2009. 216 с.
8. Ларина А. Н. Иллюстрированная открытка: вопросы атрибуции. *Вестник Российского государственного гуманитарного Университета*. 2012. № 6. С. 214–224.
9. Лихобабенко А. Е. Русская дореволюционная открытка: история возникновения, видовое разнообразие, полиграфическое оформление. *Тезисы сообщений конференции молодых специалистов Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. 22 апреля 1991*. Москва, 1991. С. 48–49.
10. Мозохина Н. А. *Открытки Общины св. Евгении как художественный проект мастеров объединения “Мир искусства”*. Проблемы истории и художественной практики: дис. канд. искусствоведения / Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Москва, 2009. 185 с.
11. Самбур М. В. *Открытка в контексте культуры: атрибуция, научное описание, экспонирование*: дис. ... канд. ист. наук / Московский городской педагогический университет. Москва, 2014. 186 с.
12. Тимошик М. С. *Історія видавничої справи*. Київ: Наша культура і наука, 2007. 496 с.
13. Родионова А. Е. *Открытка как феномен художественной культуры (на материале русской открытки конца XIX – начала XX в.)*: дис. ... канд. филос. наук / Российский институт работников искусств, культуры и туризма. Москва, 1995. 186 с.
14. Фіголь М. *Пстрак Ярослав Васильович*. Київ : Мистецтво, 1966. 68 с.
15. Чорбачиди С. А. *Художественные открытки в фонде Иконографического отдела РГБИ: описание коллекции*: дипломная работа. Москва, 2011. 152с.
16. Шабельская Н. Л. Новая отрасль художественной промышленности. *Искусство и художественная промышленность*. Санкт-Петербург, 1899. № 8, С.670–682.

### References

- Belitskiy, Ya.M. and Glezer, G.N. (1986) *Rasskazy ob otкрыtkah* [Stories about greeting cards]. Moscow: Radio i svyaz.
- Chorbachidi, S.A. (2011) *Hudozhestvennyie otкрыtki v fonde Ikonograficheskogo otdela RГBI opisaniie kollektzii* [Art Cards in the RGBI Iconographic Department Fund: Description of the Collection]. Moscow.
- Dziuba, I.M. ed. (2016). *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of today's Ukraine. (Vol. 17)]. Kyiv : Institute of Encyclopedic Studies of National Academy of Sciences of Ukraine.
- Fihol, M. (1966). *Pstrak Yaroslav Vasylovych*. [Pstrak Yaroslav Vasilyevich] Kyiv: Mystetstvo.
- Ivanov, E.V. (2000) *Novyi god i Rozhdestvo v otкрыtkakh* [New Year and Christmas through greeting cards]. St. Petersburg: Iskusstvo.
- Korpaniuk, P. (2009). *Ukrainska sviatochna kartka;albom* [Ukrainian greeting card: catalogue]. Kyiv: Barvy.

- Larina, A.N. (2012) *Illyustrirovannaya otkrytka: voprosy atributsii* [Illustrated card: Attribution Issues]. *Vestnik Rossiiskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, no. 6, pp. 214–224.
- Likhobabenko, A.E. (1991). *Russkaya dorevolyutsionnaya otkrytka: istoriya vznikoveniya, vidovoe raznoobrazie, poligraficheskoe oformlenie* [Russian pre-revolutionary postcard: the history of the appearance, species diversity, printing design] *Tezisy soobshchenii konferentsii molodykh spetsialistov Gosudarstvennoi biblioteki SSSR im. V. I. Lenina 22 aprelya 1991*. Moscow, pp. 48–49.
- Mozokhina, N.A. (2009). *Otkrytka Obshchiny sv. Evgenii kak khudozhestvennyi proekt masterov ob"edineniya "Mir iskusstva"*. *Problemy istorii i khudozhestvennoi praktiki* [Greeting cards of St. Eugenia's Community as an art project by the masters of the association "World of Art". Problems of history and artistic practice]. D. Ed. Research institute of theory and history of fine arts of the Russian academy of arts.
- Rodionova, A.E. (1995). *Otkrytka kak fenomen khudozhestvennoi kul'tury (na materiale russkoi otkrytki kontsa XIX – nachala XX v.)* [Postcard as a phenomenon of artistic culture (on the material of Russian postcards of the late XIX – early XX century)]. D. Ed. Russian Arts, Culture and Tourism Staff Institute.
- Tymoshyk, M.S. (2007). *Istoriia vydavnychoi spravy* [History of publishing]. Kyiv: Nasha kultura i nauka.
- Sambur, M.V. (2014). *Otkrytka v kontekste kul'tury: atributsiya, nauchnoe opisanie, eksponirovanie* [Postcard in the context of culture: attribution, scientific description, exposure]. D. Ed. Russian State University for the Humanities.
- Shabel'skaya, N.L. (1899). *Novaya otrasl' khudozhestvennoi promyshlennosti* [New branch of the art industry]. *Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost*. no. 8, pp. 670–682.
- Valio, M. (1998). *Vydavnycha diyalnist Yakova Orenshtaina u konteksti ukrainskoi kultury. Yakiv Orenshtainfenomen ukrainskoi vydavnychoi spravy: katalog vystavky (do 120-richchia vid dnya narodzhenya)* [Yakiv Orenstein's publishing in the context of Ukrainian culture. Yakiv Orenstein is a phenomenon of Ukrainian publishing: exhibition catalogue (to the 120th anniversary of the birth)]. Lviv, pp. 6–13.
- Vasylchuk, M.M. (2012). *Ukrainska vydavnycha sprava v Kolomyi (druha polovyna XIX–XX st.)* [Ukrainian publishing in Kolomyia (the latter half of the nineteenth and twentieth centuries)]. Kolomyia: Vik.
- Zabochen, M. (2000). *Na spomyn ridnoho kraiu: Ukraina u starii lystivtsi* [To remember the Motherland: Ukraine in an old greeting card]. Kyiv : Krynytsia.

Стаття надійшла до редакції: 19.03.2019

## РАЗВИТИЕ ПОЗДРАВИТЕЛЬНОЙ ОТКРЫТКИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА В ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

Давыдова Екатерина Александровна  
Аспирантка,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель исследования – осуществить искусствоведческую реконструкцию развития поздравительной почтовой открытки на территории Украины конца XIX – начала XX века в общеевропейском контексте. Методологии исследования. В статье, наряду с общенаучными методами (анализ, синтез, индукция, дедукция, сравнение, мониторинг, систематизация, историко-хронологический, историко-сравнительный, статистический), используются также традиционные искусствоведческие методы: историко-культурный, реконструктивно-модельный, историко-атрибутивный, способствующие раскрытию эволюции и образной трансформации поздравительной открытки в хронологической последовательности, в результате чего мы получаем дополнительные знания об объекте и контексте исследования. Научная новизна заключается в авторской интерпретации феномена поздравительной открытки в культурном измерении с позиции ее образно-стилевого потенциала. В статье прослеживается и охарактеризован анализ художественной эволюции поздравительной открытки и выявлены ее региональные особенности. Выводы. В результате исследований было выявлено, что самая большая коллекция поздравительных открыток находится в частных фондах. В государственных фондах музеев максимальное количество открыток не превышает 60 единиц. Во многих музеях коллекция поздравительных открыток отсутствует. Это свидетельствует о недостаточном внимании ученых к открыткам как к объекту исследования феномена графического искусства. Было прослежено и охарактеризовано художественную эволюцию поздравительной открытки и выявлены ее региональные особенности. Это требует дальнейших искусствоведческих исследований региональных особенностей приветственной открытки в культурном измерении с позиции образно-стилевого потенциала.

*Ключевые слова:* поздравительная почтовая открытка XIX–XX века; художественная открытка; святочная картка; художник; Рождество; Пасха.

**THE DEVELOPMENT OF GREETING  
CARD IN THE LATE 19<sup>th</sup>  
AND THE EARLY 20<sup>th</sup> CENTURIES  
IN EUROPEAN-WIDE CONTEXT**

Kateryna Davydova

*PhD student,**Kyiv National University of Culture and Arts,**Kyiv, Ukraine*

The aim of the research is to carry out the art reconstruction of the greeting postcard development at the territory of Ukraine in the late nineteenth and early twentieth centuries in the European-wide context. Methodology of the research. In the article, along with general scientific methods (analysis, synthesis, induction, deduction, comparison, monitoring, systematization, historical-chronological, historical-comparative, statistical), traditional art-study methods that have been used as follows: historical-cultural, reconstructive-model, historical-attributive that contributed to the disclosure of the evolution and figurative transformation of the greeting card following a chronological sequence. Therefore, we obtain additional knowledge about the object and context of the study. The scientific novelty of the research involves the author's interpretation of the phenomenon of a greeting card from the standpoint of its figurative-stylistic and cultural potential. The article observes and describes the art evolution analysis of the greeting card and reveals its regional features. Conclusions. As a result of the research, it was discovered that the largest collection of greeting cards is in private funds. The maximum number of postcards in state funds of museums does not exceed 60 units. There is no collection of greeting cards in many museums. This indicates a lack of attention of scientists to greeting cards as subjects of the graphic arts phenomenon research. The art evolution of the greeting card was observed and described, and its regional features were revealed. It requires further art study of the regional features of greeting card with regard to figurative, stylistic and cultural potential.

*Keywords:* XIX–XX century greeting card; art card; holiday card; artist; Christmas; Easter.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172708

УДК 7.04(477)"20"

**ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОГО  
УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПИСУ**

Цугорка Олександр Петрович

*Професор,**ORCID: 0000-0002-7742-2143,**e-mail: tsugorkaalex@gmail.com,**Національна академія образотворчого**мистецтва і архітектури,**Вознесенський узвіз, 20, Київ, Україна, 04053*

Мета статті – розглянути тенденції і з'ясувати перспективи розвитку українського іконопису XXI ст. у контексті відродження національного сакрального мистецтва. Методологія дослідження. Використано історично-порівняльний метод (для дослідження динаміки розвитку стилю українського бароко); метод стилістичного мистецтвознавчого аналізу (для визначення особливостей техніко-технологічних прийомів та живописної стилістики в творчості сучасних українських іконописців); типологічний і системно-структурний методи (для виявлення індивідуально-стильових особливостей поєднання традицій барокового іконопису з академічною технікою та новаторськими тенденціями). Наукова новизна. З'ясовано специфіку синтезу українського академічного живопису із художніми традиціями, сформованими за доби бароко в контексті розвитку сакрального мистецтва України кінця XX – початку XXI ст.; досліджено творчі методи й естетичні принципи провідних сучасних вітчизняних іконописців; розглянуто тенденції й перспективи розвитку барокових іконописних традицій в українському сакральному мистецтві відповідно до специфіки соціомистецького простору XXI ст. Висновки. Український іконопис XXI ст., зберігаючи колорит традиційного сакрального мистецтва і національної культури, сформований протягом багатовікової історії, відкритий для нових художніх тенденцій. Нині відбувається синтез нових тенденцій, новаторських художніх рішень і традиційних мотивів національного церковного мистецтва різних періодів. Іконопис доби українського бароко, що характеризується унікальними стилістичними ознаками, принципами естетично-чуттєвої та духовної краси, для багатьох сучасних митців є основою художнього пошуку, синтезованого підходу та авторської стилізації, органічного поєднання стародавніх іконописних традицій та сучасних естетичних вимог, що виявляється в посиленні реалізму, народної символіки, натуралістичних рис утілення образів національних ідеалів.

*Ключові слова:* сучасний іконопис; сакральне мистецтво; українське бароко; авторська стилізація; синтезований підхід; іконописні традиції.

**Вступ**

Сакральне мистецтво є найважливішою частиною національного спадку України, а іконописна творчість нині позиціонується як один із затребуваних жанрів сучасної художньої культури, що пов'язано з відбудовою зруйнованих релігійних центрів, активізацією храмового будівництва в Україні та потребою відродження духовних традицій української нації – процесом, який передбачає оновлення релігійної самосвідомості. Наділена духовною привабливістю та силою, ікона, відповідаючи запитам та пошукам сучасної людини, транслює традиційні духовні цінності й моральні стандарти.

Отже, проблема вивчення сучасного іконописного мистецтва, дослідження його основних тенденцій та напрямів естетичного пошуку в сучасних обставинах набуває особливого значення. Актуальність дослідження зумовлена тим, що на сьогодні практично відсутні наукові праці, де б здійснювалася спроба осмислення й структурування художніх процесів українського іконопису XXI ст.

Проблематика сучасного українського іконопису досі не набула відповідного висвітлення, незважаючи на окремі ґрунтовні праці й публікації вітчизняних науковців, що присвячені означеному питанню. У мистецтвознавчих дослідженнях Л. Муляр «Навчально-творча майстерня живопису і храмової культури Миколи Стороженка в НАОМА: тенденції і перспективи» (2009), Д. Степовика «Нова українська ікона XX і початку XXI століть. Традиційна іконографія та нова стилістика» (2012), А. Сімонової «Візантійські традиції в сучасних розписах православних храмів України

(кінець XX – початок XXI ст.)» (2015) та ін. здійснено комплексний аналіз специфіки православного іконопису; розвитку релігійного живопису України в історичній ретроспективі; досліджено регенерацію українського іконопису як цілісного мистецького явища; специфіку української ікони як духовно-естетичного феномену; виявлено джерела, стилістичні та техніко-технологічні особливості сучасних церковних розписів України. Проте традиції українського бароко в контексті розвитку вітчизняного сакрального мистецтва XXI ст. не висвітлені в наукових працях й донині.

### Мета статті

Мета статті – розглянути тенденції й перспективи розвитку українського іконопису XXI ст. у контексті відродження національного сакрального мистецтва та виявити особливості синтезу кращих традицій академічного живопису з унікальними художніми набутками доби українського бароко в творчості вітчизняних іконописців XXI ст.

### Виклад матеріалу дослідження

Ікона – це твір мистецтва, у якому відображається естетичне почуття художника; художньо-духовний феномен, у якому православне світосприйняття виражається через художній образ; виявлення світу, у якому співпадає істинне й прекрасне, що зумовлює стиль і характер письма, зміст і глибинність образів.

Нові храмові декорації – настінні розписи, іконостаси й ікони – дають підстави вести мову про стилістичне багатоманіття вітчизняного церковного мистецтва кінця XX – початку XXI ст., про досягнення українських художників у процесі освоєння, розвитку й інтерпретації православної іконографії, специфіку творчого підходу до тлумачення традиційної релігійної тематики та сюжетної основи, особливостей поєднання художніх традицій і мистецьких новацій, які в сучасному українському іконописі характеризуються наявністю стійких та суперечливих моментів.

Традиція – соціальний і культурний спадок, що передається з покоління в покоління й відтворюється в певних суспільствах та соціальних групах протягом тривалого часу (Бажанова, 2010, с. 160) – характеристика не лише стабільності й стійкості, але й інерційності в мистецтві. Завдяки традиції людство засвоює досвід поколінь шляхом відтворення моральних і духовних цінностей, естетичних і філософських ідей, способів світосприйняття та ін. Мистецтво не може перебувати в статичному стані, без розвитку й оновлення, характеризуючись єдністю традиційного й новаторського.

Основними варіантами взаємодії традицій іконописного мистецтва й новаторського художнього підходу в українському іконописі XXI ст. є симбіоз (співіснування) та синтез (результат взаємного пристосування).

Однією із тенденцій вітчизняного сакрального мистецтва XXI ст. є звернення до традицій, сформованих за княжої доби та часів українського бароко.

Відзначимо, що сучасний іконопис в Україні, якому властиві багатообразність і власний неповторний колорит, отримавши форму масштабного явища, великою мірою зорієнтований на досягнення кращих майстрів стилю українського бароко, унікальна історія формування якого безпосередньо пов'язана з національно-визвольним рухом на території українських земель. М. Стороженко стверджував, що основні напрями мистецького руху на Україні наприкінці XX – на початку XXI ст. визначив саме стиль доби українського бароко (Петрук, 2018, с. 19). Естетичні й філософські принципи, алегорично-символічні особливості і своєрідність художнього вираження барокового іконопису на сучасному етапі відроджується й еволюціонує відповідно до провідних тенденцій соціомистецького простору XXI ст.

Варто наголосити, що вітчизняна іконописна традиція протягом минулих століть поєднувала специфічні художні форми, а відповідно – й засоби виразності, що не завжди відповідали церковному баченню іконописного образу. Ікона може бути виконана на високому художньому рівні, проте надмірний символізм інколи позиціонується як ігнорування людської природи Христа – догмату Боготілення. В українському іконописному мистецтві XXI ст. спостерігаються тенденції до переосмислення розмаїття компонентів вітчизняної іконописної традиції в пошуках сучасної художньої мови.

Сучасний естетичний пошук в українському іконописі базується на процесі освоєння й переосмислення іконописного канону – універсального критерію, на основі якого складається враження приналежності іконопису до певного напрямку та специфіки його художнього трактування, авторської інтерпретації. Звернення до догматичних основ іконопису сприяє осмисленню ікони не лише як художньо-естетичного феномену, а і як цілісного вираження православного світобачення через художній образ.

На думку В. Бичкова (2010, с. 380), канон – «спосіб вираження на візуальному рівні рівня вічного буття і створення системи символів, адекватних культурі свого часу» – як носій традицій певного художнього мислення та відповідної художньої практики, на структурно-конструктивному рівні виражає естетичні ідеали певної доби, народу, культури, художнього напрямку й ін., проте, зі зміною культурно-історичних епох та пануючої системи художнього мислення певною мірою гальмує розвиток мистецтва, заважаючи адекватному відображенню духовно-практичної ситуації. Дослідник зауважує, що лише зі зміною духовно-естетичного досвіду людини на новому етапі культурно-цивілізаційного розвитку канон може бути закріплений у новій канонічній системі.

За доби Середньовіччя в християнській православній культурі глибинний духовно-естетичний досвід у галузі образотворчого мистецтва було оптимально закріплено чіткою й естетично значущою системою іконографічного канону. Грандіозна система образів (основа художнього мислення іконописців княжої доби), обмежуючи митця в загальнокомпозиційній та сюжетно-тематичній лінії, надавала необмежені можливості для вираження формою, ритмом і кольором. Проте з XVII ст., під впливом суспільно-політичних та міжкультурних процесів, канонічна свідомість в українській культурі починає зменшуватися – тенденції синтезу в українському іконописі призвели до трансформування канону. Західноєвропейські впливи позначилися на рівні тлумачення об'ємної форми, у посиленні реалістичних тенденцій, особистісно-індивідуального типу творчості, власного естетичного досвіду художника, а національно-визвольна ідея посприяла сенсово-змістовим змінам в іконописі, інтегруванню рис народного живопису, самобутнього життєствердного бачення світу й прагненню виразити його в художніх формах.

Нині розвиток українського іконопису відбувається в рідчій наслідування практики й досвіду канонічної православної ікони та синтезуванні унікальних досягнень майстрів доби українського бароко, багатого спадку живописного реалістичного напрямку в сакральному мистецтві.

Основними тенденціями естетичного пошуку сучасних українських іконописців є копіювання стародавніх взірців, зорієнтованість на сформовані іконографічні канони (оскільки відхід від канону призводить до порушення внутрішньої гармонії ікони та перетворює її на художній твір християнської тематики) й авторська стилізація – творча інтерпретація певного взірця або стилю з метою надання іконі сучасного звучання (передбачає високий рівень професійної підготовки). Наголосимо, що саме авторська стилізація нині є характерною ознакою іконописної творчості професійних українських художників; вона найчастіше зустрічається в іконостасах відбудованих та новозбудованих храмів.

На рівні академічної школи важливе значення в процесі художніх пошуків на основі мистецтва українського бароко сучасних вітчизняних митців відіграє діяльність майстерні монументального живопису та храмової культури професора М. Стороженка, що при Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (1994 р.). На думку Ю. Майстренко-Вакуленко, М. Стороженко наповнив українське бароко «філософським сенсом сучасних аспектів образотворчого мистецтва», що посприяло новому осмисленню стилю та піднесенню його на концептуально інноваційний щабель (2018, с. 13).

Крізь призму традиційної іконографії митці шукають інноваційне й індивідуальне осмислення образів; у власній художній манері вони розвивають стародавні естетичні принципи відповідно до провідних тенденцій сучасного мистецтва.

Викладачами й випускниками майстерні було створено іконостас для церкви в с. Старопетрівці (1997 р.); здійснено розпис церкви Святого Миколи Притиска (1998–2000 рр., Київ); іконостас і настінний розпис Свято-Михайлівського кафедрального собору (Житомир); екстер'єр купола храму Святого Іоана Богослова (с. Великі Дмитровичі, Київська область) та ін. Метою художників є створення унікального українського художнього наповнення храмів на основі синтезу багатовікової традиції, специфіки художньої мови та кращих досягнень світового мистецтва.

Відродження й розширення богослужбової практики в Україні наприкінці XX ст. посприяло створенню іконописних майстерень. Сьогодні в багатьох релігійних осередках діють іконописні школи (Інститут іконописного мистецтва при Чернівецькому православному богословському інституті, Іконописна школа Києво-Печерської Лаври, Криворізька іконописна школа прп. Андрія Рубльова, Криворізька іконописна школа прп. Аліпія Іконописця, Кам'янець-Подільська іконописна школа на честь апостола і євангеліста Луки та ін.) та короткострокові курси іконопису (наприклад, перше вітчизняне стаціонарне відділення іконопису (шестиденне навчання) діє при Іконописній школі преподобного Порфирія Кавсокалівіта) (Полтавская Миссионерская Духовная Семинария, 2019).

Протягом століть важливою умовою розквіту іконопису було гармонійне поєднання духовно-моральних та професійних аспектів у підготовці іконописців. Завдяки ґрунтовним дослідженням стародавніх творів сакрального мистецтва, оволодінню технікою малювання, вивченню стилістичних

особливостей та іконописної мови в майбутніх іконописців формується особливий підхід до осмислення ікони, предметом зображення якої є світ духовний, осягнення глибинних структур, що пов'язують святі образи з формою їхнього вираження.

Особливої актуальності в процесі осмислення специфіки нових засобів виразності в сучасному іконописі набуває професійна освіченість, досвід іконописця та внутрішнє відчуття смаку.

У статті розглянуто специфіку синтезу вітчизняного академічного живопису із художніми традиціями, сформованими за доби бароко в контексті розвитку сакрального мистецтва України кінця XX – початку XXI ст.; досліджено творчі методи й естетичні принципи провідних сучасних іконописців; з'ясовано тенденції й перспективи розвитку барокових іконописних традицій у вітчизняному сакральному мистецтві в контексті соціомистецького простору XXI ст.

### Висновки

Отже, український іконопис XXI ст., зберігаючи своєрідний колорит традиційного сакрального мистецтва й національної культури, сформований протягом багатовікової історії, відкритий для нових художніх тенденцій. Нині відбувається синтез нових тенденцій, новаторських художніх рішень і традиційних мотивів національного церковного мистецтва різних періодів. Іконопис доби українського бароко, що характеризується унікальними стилістичними ознаками, принципами естетично-чуттєвої та духовної краси, для багатьох сучасних митців є основою художнього пошуку, синтезованого підходу й авторської стилізації, органічного поєднання стародавніх іконописних традицій і сучасних естетичних вимог, що виявляється в посиленні реалізму, народної символіки, натуралістичних рис утілення образів національних ідеалів.

З огляду на недостатнє осмислення означеної проблематики набуває актуальності проведення комплексного мистецтвознавчого дослідження специфіки впливу естетичних традицій українського бароко на розвиток сучасного вітчизняного іконопису стосовно виявлення шляхів його відродження та подальшого еволюціонування в умовах сучасного соціомистецького простору.

### Список використаних джерел

1. Бажанова Л. М. Конфликт традиций и новаций в контексте глобализирующей культуры. *Вестник Ставропольского государственного университета*. 2010. Вып. 68. С. 157–164.
2. Бычков В. В. *Эстетическая аура бытия*. Москва : МБА, 2010. 783 с.
3. Іконописна школа імені преподобного Порфирія Кавсокалівіта. *Полтавская Миссионерская Духовная Семинария*. URL: [http://missia.org.ua/Iconography\\_school\\_ikonopisna\\_shkola/](http://missia.org.ua/Iconography_school_ikonopisna_shkola/). (дата звернення: 15.05.2019).
4. Майстренко-Вакуленко Ю. В. Барокові принципи у системі викладання рисунка в майстерні живопису та храмової культури професора М. А. Стороженка. *Микола Стороженко – художник, педагог, людина* : тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 8 листоп. 2018 р. / Національна академія мистецтв України. Київ, 2018. С. 11–13.
5. Муляр Л. Навчально-творча майстерня живопису і храмової культури Миколи Стороженка в НАОМА: тенденції і перспективи. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2009. Вип. 5. С. 177–183.
6. Петрук Р. І. Етапи ведення роботи в екстер'єрі купола храму Святого Іоана Богослова, що у с. Великі Дмитровичі, Київської області під керівництвом професора Миколи Стороженка. *Микола Стороженко – художник, педагог, людина* : зб. тез доп. наук.-практ. конф., Київ, 8 листоп. 2018 р. Київ, 2018. С. 19–20.
7. Сімонова А. В. *Візантійські традиції в сучасних розписах православних храмів України (кінець XX – початок XXI ст.)* : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2015. 469 с.
8. Степовик Д. В. *Нова українська ікона XX і початку XXI століть: традиційна іконографія та нова стилістика*. Жовква : Місіонер, 2012. 288 с.

### References

- Bazhanova, L.M. (2010). *Konflikt traditsiy i novatsiy v kontekste globaliziruyushey kulturyi* [Conflict between traditions and innovations in the context of culture globalization]. *Vestnik Stavropolskogo gosudarstvennogo universiteta*, issue 68, pp. 157–164.
- Bychkov, V.V. (2010). *Esteticheskaya aura bytiya* [Aesthetic aura of being]. Moscow: MBA.

Ikonopysna shkola imeni prepodobnoho Porfyriia Kavsohalivita Icon-painting school named after the Reverend Porfiry Kavsohalivita [Icon-painting school named after the Reverend Porfiry Kavsohalivita]. *Poltavskaia Myssyonerskaia Dukhovnaia Semynaryia*, [online] Available at: <[http://missia.org.ua/Iconography\\_school\\_ikonopisna\\_shkola\\_/](http://missia.org.ua/Iconography_school_ikonopisna_shkola_/)> [Accessed: 15 May 2019].

Maistrenko-Vakulenko, Yu. V. (2018). Barokovi pryntsypy u systemi vykladannia rysunka v maisterni zhyvopysu ta khramovoi kultury profesora M. A. Storozhenka. Mykola Storozhenko – khudozhnyk, pedahoh, liudyna [Baroque principles within the system of drawings teaching in Professor Mykola Storozhenko's painting and temple culture studio]. *Mykola Storozhenko – khudozhnyk, pedahoh, liudyna : tezy dopopovidei Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii, Kyiv, 8 lystop. 2018 r. Ukraine, Kyiv, November 8 2018*. Kyiv: National Academy of Arts of Ukraine, pp. 11–13.

Muliar, L. (2009). *Navchalno-tvorcha maisternia zhyvopysu i khramovoi kultury Mykoly Storozhenka v NAOMA: tendentsii i perspektyvy* [Educational and creative workshop of painting and temple culture of Nikolai Storozhenka at NAOMA: trends and perspectives]. *Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini*, issue 5, pp. 177–183.

Petruk, R.I. (2018). Etapy vedennia roboty v eksterieri kupola khramu Sviatoho Ioana Bohoslova, shcho u s. Velyki Dmytrovychi, Kyivskoi oblasti pid kerivnytstvom profesora Mykoly Storozhenka. [Introduction works at domed exterior of John the Apostol Cathedral located in Velyki Dmytrovychy village, Kyiv region under Mykola Storozhenko's direction]. *Mykola Storozhenko – khudozhnyk, pedahoh, liudyna, Abstracts of Papers of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference. Ukraine, Kyiv, November 8 2018*. Kyiv: National Academy of Arts of Ukraine, pp. 19–20.

Simonova, A.V. (2015). *Vizantiiski tradytsii v suchasnykh rozpysakh pravoslavnykh khramiv Ukrainy (kinets XX – pochatok XXI st.* [Byzantine traditions in modern paintings of Orthodox churches of Ukraine (the end of XXth – the beginning of XXIst century). D.Ed. Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts.

Stepovyk, D.V. (2012). *Nova ukrainska ikona XX i pochatu XXI stolit: tradytsiina ikonohrafiia ta nova stylistyka* [New Ukrainian icon of the 20th and early 21st centuries: traditional iconography and new stylistics]. Zhovkva: Misioner.

Стаття надійшла до редакції: 07.03.2019

## ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ИКОНОПИСИ

Цугорка Александр Петрович  
Профессор, Национальная академия изобразительного  
искусства и архитектуры, Киев, Украина

Цель статьи – рассмотреть тенденции, выявить перспективы развития украинской иконописи XXI в. в контексте возрождения национального сакрального искусства. Методология исследования. Используются историко-сравнительный метод (для исследования динамики развития стиля украинского барокко), метод стилистического искусствоведческого анализа (для определения особенностей технико-технологических приемов и живописной стилистики в творчестве современных украинских иконописцев), типологический и системно-структурный методы (для выявления индивидуально-стилевых особенностей сочетание традиций барочной иконописи с академической техникой и новаторскими тенденциями). Научная новизна. Выяснена специфика синтеза украинской академической живописи с художественными традициями, сложившимися в эпоху барокко в контексте развития сакрального искусства Украины конца XX – начала XXI в.; исследованы творческие методы и эстетические принципы ведущих современных отечественных иконописцев; рассмотрены тенденции и перспективы развития барочных иконописных традиций в украинском сакральном искусстве в соответствии со спецификой пространства социального искусства XXI в. Выводы. Украинская иконопись XXI в., сохраняя колорит традиционного сакрального искусства и национальной культуры, сложившийся на протяжении многовековой истории, открыта для новых художественных тенденций. Сейчас происходит синтез новых тенденций, новаторских художественных решений и традиционных мотивов национального церковного искусства разных периодов. Иконопись эпохи украинского барокко, характеризуясь уникальными стилистическими признаками, принципами эстетично чувственной и духовной красоты, для многих современных художников является основой художественного поиска, синтезированного подхода и авторской стилизации, органического сочетания древних иконописных традиций и современных эстетических требований, которые проявляются в усилении реализма, народной символики, натуралистических черт воплощения образов национальных идеалов.

*Ключевые слова:* современная иконопись; сакральное искусство; украинское барокко; авторская стилизация; синтезированный подход; иконописные традиции.



**MODERN UKRAINIAN  
ICON PAINTING TRENDS**

Oleksandr Tshorka

*Professor,**National Academy of Fine Arts and Architecture,**Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to determine the prospects for the development of Ukrainian icon painting of the 21st century in the context of the revival of national sacred art. Methodology of the research. The historical-comparative method was used to study the dynamics of development of the Ukrainian Baroque style; the method of stylistic art history analysis - to determine the features of technical and technological methods and pictorial stylistics in the works of modern Ukrainian icon painters; the typological and system-structural methods - to identify the individual style features of baroque icon-painting traditions with academic technique and innovative trends combination. Scientific novelty. The research has developed the specificity of the synthesis of Ukrainian academic painting with the art traditions established in the epoch of Ukrainian baroque in the context of the development of sacred art in Ukraine in the late twentieth and early twenty-first centuries. Creative methods and aesthetic principles of leading Ukrainian icon painters have been studied. The tendencies and prospects for the development of baroque icon-painting traditions in Ukrainian sacred art in accordance with the specifics of the social art space of the 21st century are indicated. Conclusions. Ukrainian icon painting of the 21st century is open to new artistic trends, while maintaining the unique flavour of traditional sacred art and national culture that has been developed over a long history. Now there is a synthesis of new trends, innovative artistic solutions and traditional motifs of national church art from different periods based on the development of a huge artistic heritage. The icon-painting of the Ukrainian Baroque epoch, characterized by unique stylistic features, principles of aesthetically sensual and spiritual beauty, for many contemporary artists is the pillar for a creative quest, a synthesized approach and author's pasticcio, an organic combination of ancient icon-painting traditions and modern aesthetic requirements, which are reflected in the strengthening of realism elements, folk symbolism, and naturalistic features of national ideals typification.

*Keywords:* modern icon painting; sacral art; Ukrainian baroque; author's pasticcio; synthesized approach; icon-painting traditions.

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172710

УДК 738.1:7.05(477)"201"

**ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ  
І РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО  
ФАРФОРОВОГО КОЛЕКЦІЙНОГО  
НАПЕРСТКУ 2010-Х РР.**

Школьна Ольга Володимирівна  
*Доктор мистецтвознавства, професор,*  
ORCID: 0000-0002-7245-6010,  
dushaorchidei@ukr.net,  
Київський університет імені Бориса Грінченка,  
бул. І. Шамо, 18/2, Київ, Україна, 02154

Мета роботи – розглянути український фарфоровий наперсток як новий сегмент української арт-мініатюри, генетично пов'язаний із сувенірною продукцією відомих західноєвропейських брендів; увести до наукового обігу поняття «український фарфоровий наперсток»; охарактеризувати особливості його становлення та розвитку впродовж 2010-х рр. Методологія дослідження спирається на принципи історичної достовірності та всебічності, мистецтвознавчий підхід і сукупність методів дослідження. Зокрема, на аксіологічний – в сенсі шкали цінностей сучасного споживача, онтологічний – у розрізі буттєвих реалій сьогодення промислового мистецтва, культуротворчий – як чинник розвитку новітньої художньої культури Європи, мистецтвознавчого аналізу – в сенсі відтворення творчих процесів, пов'язаних із становленням українського фарфорового колекційного наперстку. Наукова новизна результатів ґрунтується на введенні до наукового обігу інформації про сучасний вітчизняний тонкокерамічний наперсток, зважаючи на ретроспективний огляд здобутків відомих європейських брендів у цій ділянці промислового дизайну. Вперше наводиться інформація про імена художників, дотичних до розробки форм і візерунків означеного сегменту сувенірної продукції України. Висновки. Нині в ринкових умовах, коли вітчизняна фарфоро-фаянсова промисловість вже не в змозі випускати великі набори посуду, бо вони не окупаються, в українському промисловому дизайні тонкої кераміки намітився перехід до менш затратних сегментів продукції. У цьому зв'язку малоформатні ексклюзивні та масові наперстки – новий різновид вітчизняної порцеляни, що має потенцію до розвитку, оскільки віддзеркалює традиції високого «білого золота» пройдешніх епох.

*Ключові слова:* фарфор; Україна; наперсток; початок ХХ століття.

**Вступ**

Упродовж останніх 27-ми років, після розпаду Радянського Союзу, в добу Незалежності, у нових ринкових умовах згасла практично вся вітчизняна фарфоро-фаянсова галузь. Із понад 25-ти діючих на той момент підприємств на сьогодні періодично працюють тільки колишні виробництва технічної тонкої кераміки (госпфаянс, електротехнічний фарфор, сантехнічний фаянс, лабораторна кам'яна маса). Натомість давні потужні підприємства кшталту Баранівки, Коростеня, Дружківки, Буд, Полонного, Кам'яного Броду, Городниці, що спеціалізувалися на виготовленні посудно-вазового та скульптурно-аксесуарного сегменту й розробляли складну систему формотворення та декорування в царині столової, чайної, кавової продукції, сувенірів, поступово були розформовані.

Використовуючи досвід іноземних компаній, на сучасному етапі розвитку, в Європі, зокрема, варто зазначити, що у «білому золоті» набирають обертів, фактично, тільки дві протилежні та взаємовиключні тенденції. З одного боку, – відродження на новому щаблі здобутків колись провідних, знаних, «старих і добрих» фірм-виробників, а з другого – започаткування нових, котрі апелюють до досвіду попередників. Виявлення таких шляхів оновлення вітчизняного фарфору нині є актуальною проблемою, оскільки Україна, відмовляючись від старих форм роботи, має виходити на рівень промислово розвиненої країни, а не користуватися лишень іноземними зразками кераміки, які завозяться до нас із країн «третього світу» і несуть чужинецькі естетичні стереотипи.

У цьому зв'язку варто зазначити, що на мапі східноєвропейського фарфору в останній час виділяється виробництво сучасної тонкокерамічної арт-мініатюри Сергія Воронова. Основним напрямом діяльності цього підприємства є випуск мистецького продукту власної торгової марки «Аліс-К°», що буквально за кілька років стала вітчизняним брендом. Виходячи з світового досвіду колекціонування, означений виробник заснував фірму, яка завдяки співробітництву з найпотужнішими національними

фабрикантами опанувала виготовлення українського фарфорового колекційного наперстка й так званої «монетки» (мініатюрних тарілочок-сподок).

Вивченню проблеми пошуків шляхів долання кризи фарфоро-фаянсової галузі в нашій державі приділяється мало уваги. Загальну інформацію про розвиток сувенірної продукції в галузі історії розвитку наперстка оприлюднювали здебільшого колекціонери, які самотужки намагалися інтерпретувати інформацію з іноземних сайтів (Музей наперстков, 2003; Петрякова, 1991, с. 30–32; Таке знаоміє незнаомці, 2012; My Ihimble Collection, 2013; Ukraina, 2004; UNA, 2011). Натомість вітчизняні вчені лише в загальних рисах писали про сувенірну продукцію старого та нового фарфору-фаянсу (Петрякова, 1991, с. 30–32; Спаська, 2004, с. 120–135; Школьна, 2011, с. 1–400), серед якої наперстків до недавнього часу не було, за браком їх продукування.

При цьому слід зазначити, що загальноєвропейський досвід випуску подібної сувенірної продукції (німецьких, французьких, англійських виробництв тощо) існував. Натомість в Україні виконання таких, майже ювелірних, крихітних речей, стало започаткуванням нової лінії формотворення фарфорових виробів, що досі не мала тяглості традиції в цьому сегменті. Її початок датується 2013 р., коли було відкрито нову сторінку вітчизняного фарфору – фірму «Alis-K°» (на початковому етапі – співробітництво із старими заводами тонкої кераміки України: Баранівкою, Довбишем, Кам'яним Бродом, Полонним, Сумами).

### Мета статті

Мета статті – розглянути український фарфоровий наперсток як новий сегмент української арт-мініатюри, генетично пов'язаний із сувенірною продукцією відомих західноєвропейських брендів; увести до наукового обігу поняття «український фарфоровий наперсток»; охарактеризувати особливості його становлення та розвитку впродовж 2010-х рр.

Об'єктом дослідження є культурне поле вітчизняного фарфору початку ХХІ ст., предметом – нові різновиди форм, що фабрикуються нині, раніше не представлені в асортименті українських виробництв тонкої кераміки і складання їхньої образної мови.

### Виклад матеріалу дослідження

Спершу поява наперстків була одним із напрямів «виживання» нашого «білого золота» в екстремальних фінансово-економічних і соціально-політичних умовах. Однак з часом виробництво почало набирати сили, набувати нових форм розвитку, здобувати власну аудиторію прихильників і поціновувачів, перетворивши ноти «затухання» і навіть «реквієму» на новий лейтмотив оновлення, свіжості й перевтілення, навіть певної «реінкарнації» душі українського фарфору.

Враховуючи, що досвіду випуску подібної продукції до того наша країна ще не мала, киянин за місцем народження та юності, й одесит за помешканням С. Воронов, як колишній кадровий офіцер, котрий служив на флоті, ретельно розробив стратегію і тактику випуску. Враховуючи консультації вітчизняних знавців фарфору (Довбиш, Баранівка, Дружківка, Суми, Київ, Одеса) та іноземних виробників тонкокерамічного сегмента ринку (угорська торгова марка «Херенд»), він опанував виготовлення вітчизняного наперстка в межах національної кількавікової традиції з урахуванням вимог до проектування форми та розпису, базуючись на досвіді кращих закордонних торгових марок. Запатентувавши свій товар, С. Воронов отримав в Україні право на випуск і невеликих партій, і масових тиражів.

Загалом історія наперстка як оберегового й декоративного аксесуару для перстків, тобто пальців, нараховує кілька тисяч років. Вважається, що в ранньому Середньовіччі такі предмети використовувала знать Китаю, Індії та Середньої Азії. Звідти культура носіння подібних речей розповсюдилася спочатку на Кавказ, а згодом – на Східну, і значно пізніше – Західну Європу. За деякими даними, 2500 років тому наперстки в якості інструмента для захисту пальців рук під час шиття були відомі в країнах Середземномор'я (Сотникова, 2004).

Легенди приписують появу наперстків Єгипту або Китаю, де вони начебто вже існували в добу династії Хань (206 р. до Р. Х. – 220 р. по Р. Х.). Можливо, тут ці речі захищали окремі, найуразливіші ділянки рук за східною традицією, пов'язаною з акупунктурою, або ж слугували відзнакою певних осіб. За окремими історичними згадками, китайські старовинні наперстки виготовляли з перламутру, для їх оздоблення використовували золото.

З початку нашої ери за археологічними артефактами відомі вироби цієї групи форм, близьких за виглядом до сучасних. Так, під час розкопок Геркулануму та Помпеїв (поглинутих попелом під час виверження Везувію 79 р. до н.е.), було знайдено бронзові наперстки. Очевидно, що ще до сотого року нашої ери ці предмети поширювалися стародавніми римлянами по їхніх європейських колоніях. Можливо тоді ж вони дісталися Криму та земель материкової України. Принаймні, на підтвердження цієї тези свідчить відомий скіфський наперсток, датований добою I ст. до н.е. – III ст. н.е., котрий було знайдено під час розкопок могильника біля с. Завітного Бахчисарайського району Криму (Спаська, 2004).

Однак найімовірніше, що перші ювелірні твори, пов'язані із прикрашанням, захистом пальців та окремих їхніх фаланг походять з Індокитаю, де існувала давня традиція нанесення складних візерунків оберегового характеру на долоні, кисті рук, зап'ястки, голеностопа й стопи, пальці ніг. У самій Індії та оточуючих її довколишніх країнах, що одночасно підпадали під вплив ареалу розвитку й культури Піднебесної, здавна було прийнято використовувати наперстки як обручки. Для цього на них гравіювали ім'я жінки та дату її пошлюблення. Інколи доповнювали ці написи ошатними декоративними орнаментальними мотивами.

Низку предметів названої групи XI–XV ст. археологи віднайшли в державах Китаю, Індії, Індокитаю, Персії, Середньої Азії, часів об'єднання мистецтва й культури цих країн династією Тимурідів. Коли очільник цієї династії Тамерлан, управитель Самарканду з тюркізованого монгольського племені барлас, 1398–1399 рр. розпочав похід до Індії, він захопив столицю султанату – Делі. Згодом нащадки Імперії Великих Моголів через Сефевідів поширювали свої звички на просторах від Середньої Азії до Кавказу. Призначення деяких з них – чоловіче, пов'язане із печаткою кшталту тамга, котра мала кліше для витискування підпису-штампу на документах.

Також від XII–XIII ст. зустрічаються згадки про європейські наперстки. Так, 1150 р. широко відома німкеня, молода дівчина-монахиня, вчена-цілителька Хільдегарда фон Бінген (1098–1179 рр.) пішла до бенедиктинського монастиря, де згодом стала абатисою. У переліку її приданого перелічуються різноманітні наперстки, які вона подарувала своїй обителі. Крім того, у наступному столітті подібні предмети зафіксовані в кодексі цехових норм французького автора з Парижа Етьєна Буало «Книга ремесел», складеної між 1261 та 1270 роками.

У XIII–XIV ст. під час набігів на Індію монголо-татарських орд нова мода на носіння наперстків дійшла до сучасних Росії й України. Виконували їх з коштовних металів – золота, срібла, подеколи бронзи. З боку Китаю по великому шовковому шляху також окремі предмети потрапляли на землі етнічних Росії й України. Так, у Новгороді було знайдено бронзовий наперсток, датований XIV ст., можливо місцевого походження (Сотникова, 2004), а в с. Хмелевська сучасної Саратовської області датований тим же століттям золотоординський виріб. У цей час хроніки фіксують гільдію наперсточників – об'єднання ремісників німецького Нюрнберга.

Близько 1500 р. унікальні витвори вказаної групи вже фабрикувались у майстернях Нюрнбергу, де на початку XVI ст. стали постійною частиною асортименту; вироби виготовляли вручну за допомогою спеціального інструмента з бронзи, латуні й міді. Розплавлений метал заливали у форму й давали застигнути, після чого охолоджували, виймали й доводили операції з фінішної обробки предмета до кінця (метод лиття) або виробляли твори методом куття з тонких металевих пластин.

Так, від 1537 р. відомий перший Нюрнберзький звід законів «Порядок для майстрів-наперсточників», що засвідчує існування в цей час у Німеччині окремого цеху майстрів-виконавців. Згідно з правилами, встановленими згаданим документом, вироби з латуні могли виготовляти лише нюрнберзьці. Невдовзі, за двадцять років потому, близько 1568 р. швейцарський художник і гравер Йост Амман видав книгу про професію, у якій зображені фахівці з виготовлення наперстків за новими методами роботи. Від 1628 р. znana й картель виготовлювачів наперстків у Голландії, звідки варто виводити початки мануфактурної фабрикації цих виробів у Європі (Спаська, 2004).

Перше писемне свідчення про наперстки в Росії датується також XVII ст., коли серед записів у прибутково-видатковій книзі Іверського монастиря, датованій 1669 р., було знайдено інформацію про секрет виготовлення цих предметів у Європі, де стали з'являтися наперсточні картелі. Відомо, що від 80-х рр. XVII ст. голландські ювеліри виготовляли наперстки для захисту жіночих рук від уколів голки. Наприкінці цього ж століття разом з модою на мистецтво рукоділля Європою поширювалася традиція вишивання із згаданим вище предметом (Спаська, 2004).

Зокрема, у 1696 р. голландець Лофтинг почав виготовляти наперстки промисловим способом за допомогою англійської парової машини. Від межі XVII–XVIII ст. в Англії, Франції та Німеччині, а згодом

і в усій Російській імперії наперстки стали невід'ємним модним аксесуаром, який застосовували під час шиття жінки зі привілейованих верств населення.

Після перламутрових і коштовних ювелірних предметів, прикрашених дорогоцінним камінням і перлами, від початку XVIII ст. в Європі налагоджується випуск фарфору. Це був міцний, гігієнічний і водночас делікатний матеріал, що має властивості металу за твердістю і гладкістю та скла за декоративними способами обробки глянцевої поверхні. «Біле золото», як європейці одразу ж нарекли фарфор, давало змогу імітувати всі попередньо знайдені в художньому металі форми. Воно не поступалося зручністю ювелірним виробам, тільки було приємнішим на дотик, легшим на вагу, зручним для носіння (органічний матеріал), дешевшим за виробництвом і швидше тиражувалося.

Від появи на Майсенській фарфоровій мануфактурі (Німеччина) початку XVIII ст. перших мініатюрних аксесуарів тривала праця над виготовленням у тому числі модних предметів для рукоділля. До так званої групи «галантерейних» виробів Європи з цього білосніжного матеріалу, що мав менше пор, ніж крихкий фаянс, у столітті бароко та рококо – доби любові до дріб'язків і театральних ефектів – ставилися особливо уважно (UNA) (рис. 1).



**Рисунок 1.** Наперстки виробництва Майсенської мануфактури за матеріалами всевітньої мережі інтернет.

**Figure 1.** Thimbles of the production of the Meissen manufactory on the materials of the World Wide Web.

Уже з 1710 р. великі німецькі фабрики у Райнланді, Синдвігу й Ізерлоні, а від 1756 р. також шведські підприємства намагалися здійснювати промисловий шпіонаж з метою опанування технологіями випуску промислового виробництва металевих наперстків. У XVIII ст. з'явилася машина, за допомогою якої наносили заглиблення на поверхню наперстків, що перед тим робилися вручну. Крім того, у 1763 р. Австрія, за наказом імператриці Марії-Терезії також опанувала технології випуску наперстків, завдяки вивезенню з Нюрнберга кількох майстрів у підводах із соломою.

Поступово, на зламі XVIII–XIX ст., наперстки стали невід'ємним аксесуаром багатьох європейських країн, а також сегментом їхньої промисловості. На 1824 р. ювелір Й. Ф. Габлер презентував виготовлені ним на власному виробництві наперстки широкій спільноті. У цей рік власник фабрики винайшов спеціальний прилад для виконання цих предметів різноманітного вигляду, яке запатентував. На виготовлених у промисловий спосіб наперстках гравіювали назву виробника. Звідти веде початок сучасне слово «бренд» – від давньонорвезького «ставити клеймо», марку-бренд на своїй продукції.

Так було покладено початок найбільшому підприємству з виготовлення цієї продукції в Європі й усьому світі. Крім згаданого виробництва, визнаними світовими лідерами цієї продукції стали великі фірми промислового типу «Зоргель і Штольмайер» та «Лотхаммер» у Південній Німеччині. Інші визначні центри випуску було відкрито у Франції, Англії й Америці. Найкоштовніші екземпляри в цей час замовляли для представників князівських і королівських родин Європи.

У XIX ст. у Південній Німеччині набуло поширення промислове виготовлення несесорів для рукоділля із наперстками (Сотникова, 2004). Крім самих виробів різноманітних форм, що в цей час прикрашалися емаллями, червленням, коштовним камінням, розписами (особливо фарфорові екземпляри), із дорогоцінних матеріалів виготовляли і футляри та чохла для наборів та їх зберігання. Поширеними були не лише надзвичайно вишукані вироби з «білого золота»,

а й рукотворні мініатюри з перламутру, слонової кістки, різних коштовних порід дерева. У деяких країнах ці цяцянки набули ознак іміджевого подарунка від нареченого нареченій, який ставав індикатором заможності молодого.

Від творів межі XIX–XX ст., котрі збереглися, найдорожчими вважаються наперстки, виготовлені фірмою К. Фаберже (відомо щонайменше чотири приклади за сповіщеннями 1993 і 1995 рр., один з яких роботи майстра Г. Вігстрьома). Зокрема, це «комодик» початку XX ст., парний до англійського несесера другої чверті XVIII ст., що складається з ножики, голочниці, ножиць і предметів особистого туалету, серед яких мав бути і наперсток.

Вартість однієї такої речі виробництва означеної фірми на сьогодні може сягати 2 тис. доларів і більше. Зокрема, цю ціну правили за лот, виготовлений названим підприємством із золота близько 1900 р. Михайлом Перхіним, автором багатьох пасхальних яєць для родини Романових. Означений екземпляр мав невеликий розмір: 1x0,8 см, упакувався у футляр 2x1,2 см. Пробірні клейма й торгова марка фірми Фаберже, відгиснуті на предметі та його упаковці, підкреслювали справдешність лотів, що не мали ознак утилітарної речі (Спаська, 2004).

Серед визначних дат, пов'язаних із наперстками, протягом XX ст. варто окреслити основні. Перша, що мала місце в 1963 р., – час купівлі штуттгартським ювеліром Гельмутом Грайфом фабрики Габлер, котра пізніше прогоріла, та її модернізація. Друга, що відбулася в 1982 р., – відкриття подружжям Торвальдом і Брігіттою Грайф у галереї «Фінгерхут» у Креглінгені (Німеччина) Музею наперстка. Наразі згадана колекція налічує понад 4000 експонатів різних епох (рис. 2.)



**Рисунок 2.** Наперстки виробництва родини Грайф у Німеччині.  
**Figure 2.** Thimbles for the production of the Grieg family in Germany.

Історія створення даного музею пов'язана із збитками, яких зазнав власник фабрики після її закриття. Заради повернення коштів він написав про наперстки книгу, частину тиражу якої зобов'язався за контрактом із видавництвом реалізувати самотужки. Тоді місце продажу він прикрасив предметами з особистої колекції: її складали дерев'яні, золоті, срібні, бронзові, фарфорові наперстки, найдавнішим з яких було більш як 2500 років.

Так 8 серпня 1982 р. у Німеччині виник єдиний у світі музей, де були представлені наперстки з різних континентів і країн (початково виставлялося 800 експонатів), від звичайного утилітарного зразка до ошатних виробів із прикрасами різноманітних форм і матеріалів. Приміщення музею розташоване на відстані 1 км від Креглінгена. Основою цього виставкового приміщення стали залишки наперсточної мануфактури братів Габлер, яку успадкував у 1963 р. Гельмут Грайф – батько відкривача музею (Музей наперстков, 2016).

Споруда виявилася непридатною для фабрикації після великої пожежі, через що власник розпочав дослідницьку роботу з походження, поширення та колекціонування наперстків. Ці напрацювання лягли в основу науково-допоміжних матеріалів музею, діяльність якого спрямована на збереження пам'яті про майстрів цього різновиду рукомісла.

У ювелірній майстерні при установі нині родина Грайф продовжує виготовлення невеличких серій наперстків, виконуючи їх здебільшого на замовлення колекціонерів у межах традиції. Майже півмільйона відвідувачів вже оглянули цей музей, у тому числі відомі особистості Німеччини та всієї Європи. Серед експонатів названої інституції є предмети, виготовлені до пам'ятних дат, які заведено випускати на Заході (кшталту виконаних до дня одруження принца Чарльза та принцеси Діани) (Музей наперстков, 2016). Загалом колекціонування наперстків у різних країнах в останні роки набуває особливих обертів.

Поступово наперстки стали іміджевими предметами, котрі дарують, збирають, якими обмінюються. Ними на сьогодні навіть відзначають у якості особливих нагород (щорічна нагорода «Золотий наперсток», яку вручають у Парижі за найоригінальнішу колекцію одягу, створену кутюр'є або модельєром) (Спаська, 2004). Часто наперстки носять на ланцюжку як оберегову річ, прикрашають ними полицки в офісах та інтер'єрах помешкань. Вони стають затребуваними, оскільки мають скромні габарити і не вимагають особливого місця для зберігання, часто за них просять невелику, цілком доступну ціну, а в комплекті з іншими подібними речами, зокрема, фарфоровими виробами, можуть становити один, співмасштабний ансамбль.

Нині наперстки є частиною обороту всесвітнього антикваріату (Миллер, 2003, с. 1–304). Часто їх реалізують на відомих світових аукціонах кшталту «Сотбіс», у тому числі на інтернет-продажах (лоти на eBay тощо). Тут продаються витвори всесвітньо відомих фірм: Майсену (Німеччина), Веджвуду (Англія), Імператорського фарфорового заводу і Гжелі (Росія) тощо (Pearsall, 1997). Ціна одного наперстка таких виробництв у середньому становить 50–100 \$. Проте, серед відомих знавців ювелірних дрібничок і фарфорових фінтерлеїв вивчення цього сегмента продукції і вітчизняних (Петрякова, 1991, с. 30–32; Спаська, 2004, с. 120–135; Школьна, 2011, с. 1–400), й іноземних фірм тільки нині починає набирати обертів. Так, на інтернет-просторах Чехії-Словаччини створено сайт, присвячений висвітленню колекцій наперстків із 62-х країн світу, серед яких представлено й Україну (My Thimble Collection, 2013; Ukraina, 2004) (рис. 3).



**Рисунок 3.** Найдорожчі в світі наперстки фірми «Фаберже» та їхні європейські прообрази у вигляді несесорів.

**Figure 3.** The most expensive in the world of thimbles of the firm Faberge and their European prototypes in the form of dissertations.

Нині триває розроблення й наповнення найбільшого в Україні сайту з вітчизняного колекційного наперстка, матеріали для якого надходять із колекцій Сергія Воронова (понад дві тисячі примірників) та Надії Авдієнко (має збірку близько 5000 екземплярів). Крім того, сайт, як і каталог творів фірми «Аліс-К°», містить інформацію про серії та окремі твори, випущені підприємством С. Воронова протягом останніх п'яти років (рис. 4).



**Рисунок 4.** Тиражний фарфоровий наперсток і тарелі-монетки з ручним розписом у стилі «трактирний посуд» фірми «Аліс-К°». 2010-ті рр.

**Figure 4.** A circular porcelain thimble and a coin dish with hand-painted in the style of the “tableware” of the firm “Ali-K°”. 2010 years.

І хоча колекціонер спочатку збирав і продукував наперстки на дерев'яній, скляній і фарфоровій основі, з часом він зупинився на останньому матеріалі як єдиному настільки ж елітарному, наскільки й елегантному. В контексті висвітлення цієї теми варто детальніше зупинитися на найбільшому саме фарфоровому бренді в галузі колекційного наперстка України – продукції фірми «Аліс-К°» (рис. 5).



**Рисунок 5.** Тиражний фарфоровий наперсток з ручним розписом у стилі Трипілля фірми «Аліс-К°». 2010-ті рр.

**Figure 5.** A circular porcelain thimble with a hand-painted Trypillia style of the company “Ali-K°”. 2010 years



Ідея появи перших творів цього виробництва, а саме скульптурної пари – «Мамая» (парубка) та «Віночка» (дівчини) і української «монетки», виконаної в річищі традиційного національного розпису групи так званого «трактирного» посуду, а також наперстків, оздоблених у традиції «петриківки», належить О. Школьній. Розробленням окремих високохудожніх взірців в «Аліс-К°» займаються відомі художники вітчизняного фарфору – О. Жернова (Одеса), А. Медведкова-Панчук (Довбиш), О. Атряшкіна (Баранівка), О. Райковська (Кам'яний Брід Житомирської обл.) та ін. (рис. 6).



**Рисунок 6.** Тиражний фарфоровий наперсток з деколлю та ручним розписом на тему засновників Одеси фірми «Аліс-К°». 2010-ті рр.

**Figure 6.** A circular porcelain thimble with a deco and hand-painted on the theme of the founders of Odesa firm “Ali-K °”. 2010 years.

У межах основних чотирьох груп – скульптурного, реномового (за старовинними українськими зразками підприємств XVIII – початку XX ст.), ординарного наперстка та «монетки» виконуються зразки, оздоблені 1) тільки ручним розписом, 2) деколлю в поєднанні із ручним розписом, 3) деколлю, 4) ластичним моделюванням з ручним розписом. Авторські високохудожні твори декоруються золотом, кобальтом, пурпуром. Кожен колекційний наперсток із крихтливих партій, кількість примірників яких є зафіксованою, містить інформацію про порядковий номер, що також уноситься в каталог продукції компанії. Для таких виробів передбачений сертифікат, який віддзеркалює унікальність експоната, забезпечує його виняткову неповторність і дає переваги для можливого перепродажу або обміну власникові (рис. 7).





**Рисунок 7.** Тиражний фарфоровий наперсток з ручним розписом у стилі «Петриківки» фірми «Аліс-К°». 2010-ті рр.

**Figure 7.** A circular porcelain thimble with hand-painted in the style of “Petrykivka” by the company “Ali-K°”. 2010 years.

Починаючи з 2013 р., розроблено кілька торгових марок підприємства, які наносяться на внутрішню частину виробу поруч із заводським логотипом (для серій преміум- та вір-класу. Також авторські екземпляри, розписані від руки, оздоблюються художніми знаками-монограмами митців, які розробляли й виконували їхній розпис. Кожна мініатюра в цьому крихітному розмірі є унікальною, оскільки рукотворний розпис неможливо абсолютно повністю повторити, адже в кожному конкретному випадку варіюється і підбір фарб (рис. 8).



**Рисунок 8.** Тиражний фарфоровий наперсток з ручним розписом на тему: «Пісенна Україна» фірми «Аліс-К°». 2010-ті рр.

**Figure 8.** A circular porcelain thimble with a hand-painted on the theme: “Song of Ukraine” by the company “Ali-K°”. 2010 years.

І хоча сьогодні фарфоровий наперсток не стільки вже є утилітарно затребуваним та швидше втрачає свою пряму функцію захисту фаланг пальців, він стає знаковим атрибутом загальноєвропейської тонкокерамічної культури. Нині інтимну річ для задоволення власних камерних потреб колекціонують не лише жінки, а й чоловіки. Адже сам елітарний, вишуканий матеріал фарфор був створений для насолоди імператорів Китаю, а нині є невід’ємною частиною культурного соціуму Голландії, Німеччини, Австрії, Англії, Франції, Росії, України, Польщі, Чехії, Угорщини й інших промислово розвинених країн, що мають власні традиції брендовості «високого мистецтва» фарфору. Вони, як і класична музика, традиційний балет, оперний спів, не можуть набриднути і вийти з моди. Це вічно молоде, оновлюване мистецтво, котре з часом, як добре вино, лише стає кращим (рис. 9–17).



Рисунок 9. Тиражний фарфоровий скульптурний наперсток з ручним розписом на теми: «Мамай» та «Українка» фірми «Аліс-К°». 2010-ті рр.

Figure 9. A circular porcelain sculptured thimble with hand painted on the themes: “Mamai” and “Ukrainka” of the company “Ali-K°”. 2010 years.



Рисунок. 10. Упакування для фарфорових наперстків з ручним розписом фірми «Аліс-К°». 2010-ті рр.

Figure 10. Packing for porcelain thimbles with hand-painted company “Ali-K°”. 2010 years.





Рисунок 11–14. Ексклюзивний фарфоровий наперсток та монетка на тему Шевченкіани.

Ручний розпис О. Жернової, Одеса. Фірма «Аліс-К».

Figure 11–14. Exclusive porcelain thimble and a coin on Shevchenko's theme.

Hand-painted by O. Zhernov, Odesa. Firm "Ali-K".



Рисунок 15. Тиражний фарфоровий наперсток з ручним розписом фірми «Аліс-К». 2010-ті рр.

Figure 15. A circular porcelain thimble with a hand-painted Alice-K ° company. 2010 years.



**Рисунок 16.** Тиражний фарфоровий наперсток з ручним розписом фірми «Аліс-К°». 2010-ті рр.

**Figure 16.** A circular porcelain thimble with a hand-painted Alice-K° company. 2010 years.



**Рисунок 17.** Тиражний фарфоровий наперсток з ручним розписом по кобальту фірми «Аліс-К°». 2010-ті рр.

**Figure 17.** A circular porcelain thimble with a hand-painted cobalt painted by the company “Ali-K °”. 2010 years.

Нині поява нового предмета у вигляді високомистецького фарфорового наперстка дозволяє розширити й частково відродити асортиментний ряд продукції вітчизняних виробництв, «реінкарнувати» душу українського високого «білого золота», яке зберігає тяглість традицій формотворчості й декорування. Кожна квіточка з вітчизняного флорального «гербарію», покладена на «ноти» загальноєвропейської високої моди усталених рослинних композицій «а ля манер», «а ля саксонський візерунок», «а ля німецькі квіти», що набула викінчених рис місцевої виразності та досконалості, взорованої на рідну природу, – то абетка мови кожної високоосвіченої і вихованої європейської людини, що все життя її вчить і насолоджується, як колись у ХІХ ст. вчили і знали французьку мову. У цьому зв'язку мотиви рідної флори відбивають наші ментальні уявлення про весь світ через мову бутонів вітчизняних волошок, маків, рум'янків, тюльпанів, нарцисів, квітучого льону, галузкам з листям дубу, лавру, винограду. Специфікою українських виробів, розроблених фірмою С. Воронова, став вихід на рівень розуміння наперстка як знакового носія, сувеніру, подарунка-спогаду початку ХХІ ст., який ввібрав і творчо переосмислив кращі мистецькі досягнення минулого в галузі фарфору.

### Висновки

Отже, становлення українського фарфорового колекційного наперстка відбулося впродовж 2010-х рр. Цей сегмент тонкокерамічного виробництва нині представлений серед вітчизняних виробників продукцією фірми «Аліс-К°» (засновник і творчий куратор С. Воронов, Одеса). Специфіка

розвитку означеного сегменту фарфорового виробництва останніх років полягає у зверненні до петриківського розпису, скульптурних образів «Українки» та «Мамая», сюжетно-тематичних композицій кшталту «Віночка», в розробленні пластичного декору й оздоблення сучасних взірців у стилістиці відомих українських брендів старого високого фарфору. Тобто сьогодні реномову (репрезентативну) порцеляну фірми «Аліс-К°» представляють ексклюзивні серії вишуканих наперстків, виконаний у межах традицій національних виробництв класичної доби розвитку «білого золота» (кінець XVIII–XIX ст.).

Перспективи подальших досліджень пов'язуються з проектом фірми С. Воронова «Історичний фарфор. Завод Міклашевського».

### Список використаних джерел

1. Миллер Дж. *Антиквариат*. Москва: Астрель, 2003. 304 с.
2. Музей напёрстков. URL: <http://blog.arthistoryonline.ru/lyalya-chandra/muзей-napyorstkov/>. (дата звернення: 10.02.2019).
3. Петрякова Ф. С. Нові дані з історії фарфорового заводу у с. Волокитино Чернігівської губернії. *Північне Лівобережжя та його культура у XVIII – поч. XX ст. : тези доповідей та повідомлення наук. конф., присвяченої 100-літтю від дня народження історика мистецтв Ф. Л. Ернста (1891–1949)*. Суми, 1991. С. 30–32.
4. Сотникова И. *Русские напёрстки*. URL: <http://thimble.ru/istor.html>. (дата звернення: 10.02.2018).
5. Спаська Є. Ю. Старий український фарфор. *Матеріали з етнографії та мистецтвознавства*. 1959. Вип. 5. С. 120–135.
6. *Такие знакомые незнакомцы – напёрстки*. URL: <http://fashionstime.ru/?p=742>. (дата звернення: 10.02.2018).
7. Школьна О. В. *Фарфор-фаянс України XX століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси*: у 2 кн. Київ: Інтертехнологія, 2011. Кн. 1. 400 с.
8. *My Thimble Collection*. URL: [http://mythimblecollection.blogspot.com/2013\\_01\\_01\\_archive.html](http://mythimblecollection.blogspot.com/2013_01_01_archive.html). (Accessed: 10.02.2018).
9. Pearsall R. *A connoisseur's guide to antique pottery & porcelain*. New York : Smithmark, 1997. 128 p.
10. *Ukraina*. URL: <http://naparstek.com.pl/pl/52-ukraina>. (дата звернення: 10.02.2018).
11. *UNA Наталья*. URL: <http://forum.wild-mistress.ru/viewtopic.php?t=4835&start=0>. (дата звернення: 10.02.2018).

### References

- Miller, J., (2003). *Antikvariat* [Antiques]. Moskow: Astrel.
- Muзей naperstkov* [The Museum of Thimbles]. (2016). Available at: <<http://blog.arthistoryonline.ru/lyalya-chandra/muзей-napyorstkov/>>. [Accessed: 10.02.2018].
- My Thimble Collection*. (2013). Available at: <[http://mythimblecollection.blogspot.com/2013\\_01\\_01\\_archive.html](http://mythimblecollection.blogspot.com/2013_01_01_archive.html)>. [Accessed: 10.02.2018].
- Pearsall, R. (1997). *A connoisseur's guide to antique pottery & porcelain*. New York : Smithmark.
- Petryakova, F.S. (1991). Novi dannii z istorii farforovoho zavodu u s. Volokytyno Chernihivskoi hubernii [New data on the history of the porcelain factory in the village Volokytyne of Chernihiv region]. *Pivnichne Livoberezhzhia ta yoho kultura u XVIII – poch. XX st.: tezy dopovidei ta povidomlennia naukovoii konferentsii, prysviachenoi 100-richchuiu vid dnia narodzhennia istoryka mystetstv F. L. Ernsta (1891–1949)*, pp. 30–32.
- Sotnikova, I. (2004). *Russkiye naperstki* [Russian thimbles]. Available at: <<http://thimble.ru/istor.html>>. [Accessed: 10.02.2018].
- Spaska, E.Yu. (1959). Stariy ukrainskiy farfor [Old Ukrainian Porcelain]. *Materialy z etnohrafii ta mystetstvoznavstva*, issue 5. pp. 120–135.
- Shkolna, O.V. (2011). *Farfor-faians Ukrainy XX stolittia: infrastruktura haluzi, promyslova ta ekonomichna polityka, orhanizatsiino-tvorchi protsesy*. [Porcelain-faience of Ukraine of the XX century: infrastructure of the branch, industrial and economical politics, organizational and creative processes]. (Vol. 1). Kyiv: Intertekhnolohiia.
- Takiye znakomye neznakomttsy – naperstki* [Such familiar strangers – thimbles]. (2012). Available at: <<http://fashionstime.ru/?p=742>>. [Accessed: 10.02.2018].
- Ukraina* [Ukraine]. (2004). Available at: <<http://naparstek.com.pl/pl/52-ukraina>>. [Accessed: 10.02.2018].
- UNA Natalia (2011). [No title] Available at: <<http://forum.wild-mistress.ru/viewtopic.php?t=4835&start=0>>. [Accessed: 10.02.2018].

Стаття надійшла до редакції: 27.01.2019

**ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ  
И РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОГО  
ФАРФОРОВОГО КОЛЛЕКЦИОННОГО  
НАПЁРСТКА 2010-Х ГГ.**

Школьная Ольга Владимировна  
*Доктор искусствоведения, профессор,  
Киевский университет имени Бориса Гринченко,  
Киев, Украина*

Цель работы – рассмотреть украинский фарфоровый наперсток как новый сегмент украинской арт-миниатюры, генетически связанный с сувенирной продукцией известных западноевропейских брендов; ввести в научный обиход понятие «украинский фарфоровый наперсток»; охарактеризовать особенности его становления и развитие на протяжении 2010-х гг. Методология исследования опирается на принципы исторической достоверности и всесторонности, искусствоведческий подход и совокупность исследовательских приемов. В частности, на аксиологический – в смысле шкалы ценностей современного потребителя, онтологический – в разрезе бытийных реалий настоящего промышленного искусства, культуротворческий – как фактор развития новейшей художественной культуры Европы, искусствоведческого анализа – в смысле воспроизведения творческих процессов, связанных со становлением украинского фарфорового коллекционного наперстка. Научная новизна результатов основывается на введении в научное обращение информации о современном отечественном тонкокерамическом наперстке, учитывая ретроспективный обзор достижений известных европейских брендов в этой области промышленного дизайна. Впервые приводится информация об именах художников, имеющих отношение к разработке форм и узоров обозначенного сегмента сувенирной продукции Украины. Выводы. Ныне в рыночных условиях, когда отечественная фарфоро-фаянсовая промышленность уже не имеет возможности выпускать большие наборы посуды, так как они не окупаются, в украинском промышленном дизайне тонкой керамики наметился переход к менее затратным сегментам продукции. В этой связи малоформатные эксклюзивные и массовые наперстки – новая разновидность отечественного фарфора, который имеет потенциал к развитию, поскольку отражает традиции высокого «белого золота» прошедших эпох.

*Ключевые слова:* фарфор; Украина; наперсток; начало XX века.

**FEATURES OF FORMATION  
AND DEVELOPMENT  
OF THE UKRAINIAN PORCELAIN  
COLLECTOR'S THIMBLES IN THE 2010S**

Olha Shkolna  
*Doctor of Art History, Senior Researcher,  
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine*

The purpose of the research is to consider the Ukrainian porcelain thimble as a new segment of the Ukrainian art miniature, genetically related to the souvenir products of famous Western European brands; to introduce the term the “Ukrainian porcelain thimble” into scientific use; to characterize the features of its formation and development in the 2010s. The methodology of the research is based on the principles of historical authenticity and comprehensiveness, the art history approach and a set of research methods. In particular, the axiological method – in the sense of the scale of values of the modern consumer, ontological method – in the context of the existential realities of today’s industrial art, cultural method – as a factor in the development of the newest artistic culture in Europe, art history analysis method – in the sense of reproducing the creative processes associated with the formation of the Ukrainian porcelain collector’s thimbles. The scientific novelty of the results is based on fact that information about the modern Ukrainian thin-ceramic thimble has been introduced into scientific use, taking into account the achievements of the well-known European brands in this area of industrial design. For the first time, information is provided about the names of artists who are involved in the development of forms and prints of the designated segment of souvenir products in Ukraine. Conclusions. Nowadays, in the market conditions, when the Ukrainian porcelain industry is no longer able to produce large sets of tableware, since they have not been paid off, a transition to less costly segments of products has been outlined in the Ukrainian industrial design of fine ceramics. In this regard, small up and massive market production thimbles are a new kind of Ukrainian porcelain, which has the potential to develop, because it reflects the tradition of high quality “white gold” of past eras.

*Keywords:* porcelain; Ukraine; thimble; the beginning of the 20th century.

Наукове видання  
Scientific publication

# ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

## BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

*Збірник наукових праць*  
*Collection of Scientific Papers*

Випуск  
Issue  
**40**

Відповідальний за випуск / Responsible for the issue  
Юрій Горбань / Yurii Horban

Літературний редактор / Literary editor  
Антоніна Гурбанська / Antonina Hurbanska

Бібліографічний редактор / Bibliographic editor  
Вероніка Степко / Veronika Stepko

Редактор-перекладач англійського тексту / English text editor  
Дар'я Фугалевич / Daria Fuhalevych

Дизайн обкладинки / Cover design  
Христина Астапцева / Khrystyna Astatpseva

Технічне редагування та комп'ютерна верстка / Technical editing and computer layout  
В'ячеслав Лук'яненко / Viacheslav Lukianenko

---

Підписано до друку: 26.06.2019. Формат 60x84/8  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.  
Ум. друк. арк. 28,83. Обл.-вид. арк. 25,63.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 3838

Видавничий центр КНУКіМ  
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців,  
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції  
серія ДК № 4776 від 09.10.2014