

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



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

Серія: Мистецтвознавство

*Науковий журнал*

---

**ВИПУСК**

**49**

**ISSUE**

---

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

Series in Arts

*Scientific Journal*

Київ  
Видавничий центр КНУКіМ  
Kyiv  
KNUCA Publishing Centre  
2023

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

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського національного університету культури і мистецтв  
(протокол № 7 від 27.11.2023 р.)*

#### Головний редактор

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

#### Відповідальний секретар

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

#### Члени редакційної колегії

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

---

*Науковий журнал «Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство» відображається в таких базах: DOAJ, Index Copernicus, ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).*

---

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

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

ISSN

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

Рік заснування

1999

Періодичність

2 рази на рік

Засновник /  
адреса засновника

Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36,  
м. Київ, Україна, 01133

Адреса редакційної колегії

Наукова бібліотека, вул. Є. Коновальця, 36, каб. 1, м. Київ, Україна, 01133

Видавництво

Видавничий центр КНУКіМ, вул. Д. Дорошенка, 14, м. Київ, Україна, 01042

Сайт

arts-series-knukim.pp.ua

E-mail

arts.series@knukim.edu.ua

Телефон

+38 (044) 5296138

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

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

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

Scientific Journal

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

*Recommended for publication by the Academic Council  
of Kyiv National University of Culture and Arts  
(Protocol No. 7, dated 27.11.2023)*

**Editor-in-Chief**

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

**Executive Editor**

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

**Editorial board members**

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

---

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

---

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

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

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

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

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

## ЗМІСТ

## ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

<i>Ольга Дєточка</i>	Традиція зображення монархинь Великобританії в декорванні тонкої кераміки кінця XVII–XX століть	8
<i>Рада Михайлова</i>	Типологія форм скульптурного декору давньоруських храмів Галичини	17
<i>Весна Монд-Козловська</i>	Універсальний символ хреста: геометричний мотив і релігійний символ. Вивчення порівняльної естетики	25
<i>Ольга Школьна, Остап Ковальчук</i>	Морчич, Моретто, Моренбюсте, Блекамур як прояв орієнталізму в європейському ювелірному мистецтві	34

## АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Марина Козловська, Кристіна Чорна</i>	Адаптація зарубіжних розважальних телепрограм на українському телебаченні	48
<i>Микола Моженко, Лев Рязанцев</i>	Еволюція форматів просторового звуку в кіно та в контенті стрімінгових сервісів	54
<i>Ігор Печеранський</i>	Відеоарт 1960–1970-х років: контрверсія до телебачення та модерного мистецтва	64
<i>Цінвень Чжан</i>	Вплив китайських фільмів про бойові мистецтва на тематику, образність і драматургію відеоігор	72

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Баоцзян Фен</i>	Організаційно-творча діяльність провідних труп китайського балетного театру	81
--------------------	---	----

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Любомира Ластовецька</i>	Творча спадщина Григорія Сковороди у вимірі українського музичного мистецтва	92
<i>Тетяна Слюсаренко</i>	Шляхи становлення та особливості виконавської практики тріо бандуристок «Купава» (до 25-річчя творчої діяльності)	99
<i>Райса Цапун, Валентина Сінельнікова</i>	Концертне виконавство та публічні виступи як засіб творчого розвитку студентів-фольклористів	107

## ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Ольга Бігус</i>	Феномен сучасної хореографії Річарда Алстона	115
--------------------	--	-----

<i>Євгеній Рой, В'ячеслав Рой</i>	Історико-культурна ретроспектива формування Державного ансамблю танцю України – носія національної культури	121
---------------------------------------	---	-----

**ДИЗАЙН**

<i>Людмила Дихнич</i>	Типологія моделінгу в практиках презентації дизайн-інновацій	130
<i>Оксана Пилипчук, Андрій Полубок</i>	Визначення підходів до формування інтер'єрів з урахуванням емоційного впливу в процесі сприйняття Арт-об'єктів	143
<i>Валентина Шкурко</i>	Образ краси як провідний критерій флеш-іміджу від XX до початку XXI століття	153

## CONTENTS

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.  
Серія: Мистецтвознавство. Вип. 49

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

## CONTENTS

### ARTS THEORY AND HISTORY

<i>Olha Dietochka</i>	The Tradition of Portraying the Monarchs of Great Britain in the Decoration of Fine Ceramics of the Late 17 <sup>th</sup> –20 <sup>th</sup> Centuries	8
<i>Rada Mykhailova</i>	Typology of Sculptural Decor Forms of Ancient Rus Temples in Galicia	17
<i>Wiesna Mond-Kozłowska</i>	The Universal Symbol of the Cross: A Geometrical Motif and a Religious Symbol. Study into Comparative Aesthetics	25
<i>Olha Shkolna, Ostap Kovalchuk</i>	Morčić, Moretto, Mohrenbüste, and Blackamoor as a Manifestation of Orientalism in European Jewellery Art	34

### AUDIOVISUAL ARTS

<i>Maryna Kozłowska, Krystina Chorna</i>	Content Adaptation of Foreign Entertainment TV Programmes on Ukrainian Television	48
<i>Mykola Mozhenko, Lev Riazantsev</i>	The Evolution of Spatial Sound Formats in Cinema and Streaming Service	54
<i>Ihor Pecheranskyi</i>	Video Art of the 1960s and 1970s: Controversy to Television and Modern Art	64
<i>Jingwen Zhan</i>	The Influence of Chinese Martial Arts Films on the Theme, Imagery and Dramaturgy of Video Games	72

### PERFORMING ARTS

<i>Baojiang Feng</i>	Organisational and Creative Activities of the Leading Troupes of the Chinese Ballet Theatre	81
----------------------	---	----

### MUSIC

<i>Lyubomyra Lastovetska</i>	The Creative Heritage of Hryhorii Skovoroda in the Dimension of Ukrainian Musical Art	92
<i>Tatiana Sliusarenko</i>	Ways of Formation and Features of Performing Practice of the Bandura Trio Kupava (to the 25 <sup>th</sup> Anniversary of Creative Work)	99
<i>Raisa Tsapun, Valentyna Sinelnikova</i>	Concert Performance and Public Presentations as a Means of Creative Development of Folklore Students	107

### CHOREOGRAPHY

<i>Olha Bihus</i>	The Phenomenon of Richard Alston's Modern Choreography	115
-------------------	--	-----

---

<i>Yevhenii Roi, Viacheslav Roi</i>	Historical and Cultural Retrospective of Founding the State Dance Ensemble of Ukraine as a Bearer of National Culture	121
<b>DESIGN</b>		
<i>Liudmyla Dykhnych</i>	Typology of Modeling in Practices of Design Innovations Presenting	130
<i>Oksana Pylypchuk, Andrii Polubok</i>	Determination of Approaches to the Formation of Interiors Considering the Emotional Impact in the Perception of Art Objects	143
<i>Valentyna Shkurko</i>	The Image of Beauty as a Leading Criterion of Flash Image, the 20 <sup>th</sup> to the Early 21 <sup>st</sup> Centuries	153





## Традиція зображення монархень Великобританії в декоруванні тонкої кераміки кінця XVII–XX століть

Ольга Деточка

Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна

**Анотація.** *Мета статті* полягає в розкритті специфіки традиції зображення монархень Великої Британії в декоруванні фарфору-фаянсу періоду кінця XVII–XX ст. *Результати дослідження.* Визначено, що перші встановлені вироби з означеним штибом оздоблення датуються 1690 і 1702 роками, перший присвячений постаті королеви Англії, Шотландії й Ірландії — Марії II (1689–1694). Другий ранній твір зображує її наступницю Анну (1702–1707). Водночас зацікавленість продукуванням місцевого фарфору-фаянсу з'явилася за часів королеви Шарлотти (1761–1718), що вплинуло на розвиток традиції зображення правительок Англії в оздобленні місцевих творів. З'ясовано, що звичай втілення образів монархень набув розквіту за часів королеви Вікторії (1837–1897). Цю тенденцію зумовили такі чинники: активна діяльність і розширення асортименту британських тонкокерамічних мануфактур; пошук власних самобутніх мотивів декорування, які поступово звільнялися від впливу шинуазрі. Визначено, що масового поширення традиція зображення королев зазнала вже в період правління Єлизавети II (1953–2022). Встановлено, що окреслений мотив декорування був репрезентований низкою таких знаних тонкокерамічних мануфактур і заводів Британії, як Дербі, Веджвуд, Вурстер, Споуд, Аддерлі. *Наукова новизна* полягає в систематизації й уточненні інформації щодо застосування мотиву зображення монархень в оздобленні тонкої кераміки Великобританії, зокрема періоду кінця XVII–XX ст. *Висновки.* На основі здійсненого дослідження можна стверджувати, що мотив зображення королев є особною віхою варіацій декорування, притаманних мистецтву фарфору-фаянсу Англії. Серед художньо-промислових осередків, які систематично зверталися до традиції зображення монархень Туманного Альбіону, належать Вурстер, Веджвуд, Споуд, Доултон й окремі менш відомі майстерні Стаффордширу. Визначено, що ілюстрування сюжету королівських персоналій було більш притаманне оздобленню декоративних блюд, чашок і кубків, меншою мірою використовувався в декоруванні статуеток і медальйонів.

**Ключові слова:** фарфор; фаянс; кам'яна маса; мистецтво; композиція; монарх; Англія; кінець XVII–XX століть

### Для цитування

Деточка, О. (2023). Традиція зображення монархень Великобританії в декоруванні тонкої кераміки кінця XVII–XX століть. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 8–16. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293277>

### Вступ

Відомо, що фарфор набув значного поширення в Європі, починаючи з кінця XVI ст. Це було нерозривно пов'язано з діяльністю Ост-Індської компанії й зростанням її можливостей на Євразійському континенті. Спочатку її очолювала Голландія, а наприкінці 1600 р. було засновано Британську Ост-Індську компанію, яка майже триста років забезпечувала безперервний рух фарфору та

фаянсу з Далекого Сходу на європейські території (Samford, 1997).

Водночас висока вартість і складність експортування зумовлювали поширення тонкої кераміки переважно серед заможних верств населення. Відповідно, першими поціновувачами «білого золота» були монархи провідних європейських країн, зокрема Англії. Згодом захоплення китайською порцеляною перетворилося на її колекціонування й зростання попиту на її імітації.



Проте, на відміну від правителів Німеччини чи Франції, англійські монархи фінансово не підтримували місцевих виробників кераміки, надаючи перевагу виробам з Китаю. Тому в оздобленні раннього британського «білого золота» довгий час домінували мотиви шинуазрі. Згодом джерелом інспірації були вироби Близького Сходу і Японії, які також були даниною віяння моди.

Натомість такі англійські виробництва, як Боу, Брістоль, Вустер і Споуд, самостійно працювали над пошуком і вдосконаленням рецептури твердого фарфору і в процесі виготовлення продукції поєднали китайські мотиви з місцевими. Згодом декорування збагачувалося й запозиченими сюжетами континентальної Європи, зокрема Майсену й Севру. З-поміж них насамперед варто виділити такі, як ботанічні композиції, натхненні «Флора Данікою»; пейзажі з архітектурою та античними руїнами; анімалістичні та геральдичні зображення. Водночас одні з мотивів використовувалися в певний період під впливом тогочасних смаків, інші й досі залишаються справжньою класикою оздоблення фарфору (Школьна, 2019, с. 281).

Зображення монархів можна простежити в декоруванні виробів чи не в кожній фарфоровій мануфактурі Англії. Проте вони не належать до жодної класифікації видів оздоблення й не були зумовлені швидкоплинним віянням моди. Ціла низка виробів британського фарфору-фаянсу початку XVIII – середини XX ст. є яскравим підтвердженням появи й розвитку тенденції зображення королівських персоналій. Слід зазначити, що до мотиву ілюстрування образів монархів у прото-дизайні творів зверталися від початку фабрикації місцевої тонкої кераміки й до сьогодні, що визначає актуальність теми.

*Аналіз попередніх публікацій.* Фундаментальною працею щодо типології видів оздоблення англійської тонкої кераміки є робота Д. Кушона (J. Cushion & M. Cushion, 1992) «Британський фарфор». У ній автор демонструє варіації декорування, які використовувалися на фарфорових мануфактурах і заводах протягом XVIII – кінця XX ст. Водночас він подає короткий змістовий огляд особливостей застосування мотивів оздоблення в контексті діяльності виробництв.

З-поміж найбільших видових груп декорування автор визначає такі, як композиції шинуазрі (побутові сцени, китайські квіти, «блакитна верба», фазани), ботанічні композиції, морська тематика, анімалістичні та природні форми (запозичені з Майсену), місцеві пейзажі, міфологічні сюжети, зображення політичних і військових діячів. Серед останнього виду представлені зразки із зображенням правителів Англії, зокрема чайна пара вироб-

ництва Дербі 1761 року з портретами королівського подружжя Чарльза II і Шарлотти.

Важливою роботою на тему зображення персоналій королівської сім'ї в декоруванні фарфору-фаянсу Англії є праця британського автора Хелліна Лінкольна (Hallinan, 1997) «Королівські пам'ятки», в якій загально й хронологічно розглядаються твори декоративного мистецтва, яким притаманний «королівський» сюжет в оздобленні. Детально схарактеризовані твори тонкої кераміки, які належать до часів правління, починаючи від Чарльза II (1660–1680) й до Єлизавети II (1953–2022). Праця містить цілу галерею зразків формотворення й декорування на цю тему та репрезентує продукцію таких виробництв Британії, як Дербі, Доултон, Вурстер, Споуд.

Проте в роботі Л. Хелліна (Hallinan, 1997) інформацію подано досить стисло й здебільшого зосереджено на біографії постатей правителів. Поза увагою залишилися джерела інспірації й варіативність використаних технік декорування. Крім цього, серед зразків тонкої кераміки, які розглядає автор, представлено не всі мануфактури й заводи, які зверталися до мотиву зображення монархів Великобританії.

Слід згадати й другу роботу Л. Хелліна (Hallinan, 1995) «Пам'ятки Британії: королівські, політичні, військові і спортивні». Вона містить цінну інформацію для осягнення загальної тенденції зображення правителів і політичних діячів Англії. Зокрема, найбільш детально розглянуті твори декоративного мистецтва, в оздобленні яких оспівувався образ королеви Вікторії (1837–1887).

Для узагальнення й систематизації мотивів декорування порцеляни Британії важливою є розвідка британця Девіда Беттіса (Battie, 1994) «Фарфор XIX–XX століть». Ця робота є своєрідним путівником із особливостей формотворення й оздоблення фарфору XIX–XX ст., що дозволяє простежити сюжети, які домінували в означений період і класифікуються як окремі види прото-дизайну. Крім того, автор описує варіації декорування фарфору-фаянсу британських мануфактур, які були віянням моди й продукувалися короткий проміжок час.

У праці Беттіса (Battie, 1994) серед охарактеризованої інформації щодо варіацій оздоблення тонкої кераміки практично відсутні згадки, які були б пов'язані з трактуванням королівського образу. Єдиним твором на цю тематику є пара статуєток із м'якого фарфору, присвячена королівському подружжю Георга III і Шарлотти.

Натомість публікація «Фарфор: історія з серця Європи» британської авторки С. Мерхед (Marchand, 2020) дозволяє простежити асортимент,

який домінував у продукуванні тонкої кераміки наприкінці XIX ст. Мерхед (Marchand, 2020) зазначає, що найбільший попит мали декоративні блюда, чайні й кавові сервізи. Такий запит поціновувачів дороговартісного посуду вплинув і на адаптування мотивів декорування. Унаочненням цього може бути трансформація традиції зображення королівських персоналій не в форматі дрібної пластики, як це було поширено до останньої третини XIX ст., а у формі розписів й одрукування.

Варто згадати про важливість каталогів аукціонів антикваріату, зокрема Сотбісу, де представлено маловідомі твори з зображенням монархії у прото-дизайні фарфору-фаянсу. Вироби, які репрезентовані в каталогах аукціонного дому Сотбіс, наразі знаходять у приватних колекціях, що унеможливує їхнє детальне вивчення. Натомість світліни фарфорових творів і стислі експлікації до них щодо маркувань і періодів виконання дозволяють зрозуміти особливості тенденцій декорування.

Крім того, розширюють базу джерельного дослідження електронні архіви музеїв, зокрема музею Вікторії й Альберта, музею Споуду у Великій Британії, художнього музею Метрополітен у США (Moon, 2021).

**Метою статті** є розкриття особливостей традиції зображення монархії Британії в декорванні тонкої кераміки періоду кінця XVII–XX ст.

*Методологія дослідження* базується на мистецтвознавчому аналізі творів голландського походження кінця XVII ст. та британських мануфактур першої половини XVIII–XX ст. Застосовано аксіологічний, історико-порівняльний та історико-культурний методи, які дозволяють глибше розкрити особливості зображення королівських персоналій у декорванні «білого золота». Важливим для розкриття теми є історико-хронологічний метод, який дозволяє послідовно показати специфіку виникнення й історії розвитку традиції зображення монархії, охарактеризувати її трансформації в оздобленні тонкої кераміки.

Крім цього, було використано крос-культурний аналіз для порівняння творів фарфору-фаянсу, які продукувалися протягом означеного періоду на різних виробництвах Великобританії.

## Результати дослідження

Відомо, що першими поціновувачами й колекціонерами фарфору в Європі були монархи, а з поширенням «білого золота» — й заможні верстви населення. Так, королева Англії й Ірландії Єлизавета I (1558–1603) отримувала фарфор як коштовні подарунки від послів. Крім того, була

відомою її звичка дарувати східні тонкостінні вироби шанованим гостям. Наступниця Єлизавети I, королева Англії, Шотландії і Ірландії Марія II (1662–1694), заснувала в Кенсінгтонському палаці першу в Британії колекцію біло-блакитної порцеляни, яка складалася з китайських і японських виробів. Станом на 1697 р. приватне зібрання в палаці налічувало 7800 фарфорових виробів. Крім того, тонкокерамічні вази, декоративні блюда й фігурки Піднебесної оздоблювали приватні апартаменти королеви (Alayrac-Fielding, 2012).

Згодом мода колекціонування «білого золота» Сходу поширилася не тільки серед правителів, а й серед аристократичної знаті, й спонукала до започаткування подібних зібрань фарфору-фаянсу. Цебто, вже в XVIII ст. панувала традиція колекціонування фарфору як показника багатства й вишуканого смаку (Sloboda, 2010).

Зацікавленість монархів «білим золотом» не залишилася поза увагою європейських виробників. Протягом багатьох століть прото-дизайнери фарфору-фаянсу в сюжетах декорування зверталися саме до образів правителів. Дні коронації, ювілеї, перемоги в тогочасних війнах надихали художників на окремі твори і серії виробів. Водночас перші з них репрезентовані широкою низкою форм і втілені в різних техніках декорування.

Так, ранніми творами, присвяченими посталям монархії, зокрема королеві Англії, Шотландії й Ірландії Марії II, є вироби славнозвісного Делфу 1690 р. Хоча вони маловідомі, як для такої званої мануфактури Голландії, але належать до рідкісних за своєї специфікою декорування.

Зразком тогочасних творів місцевого виробництва є блюдо-чаржер 1702 р. (Рис. 1) із кам'яної маси, яке належить виробництву Ламбес. Центральним зображенням поліхромної композиції твору є портрет першої британської монархині Анни (1702–1714), який з обох боків обрамлює її монограма. Хоча декорування є досить стилізованим, що зумовлено специфікою тодішньої техніки глазурування, акцент зроблено саме на образі королеви. Крім монограми, важливою частиною образу є символи влади — корона, скіпетр і «хрестоносна куля» (держава). Вказані елементи підкреслюють, що зображено не просто жіночі подоби, а саме правительку.

Натомість, у другій половині XVIII ст. монархи Англії все більше цікавилися виробництвом місцевого фарфору, технологічними відкриттями й різноманітним варіантним декоруванням. Так, королівське подружжя Георг III і Шарлотта були першими, хто не тільки виявив інтерес до продукування тонкої кераміки, а й вплинули на мотиви її оздоблення. Як відомі поціновувачі тонкостін-

ного фарфору, вони мали велику колекцію східних і європейських зразків. Проте, на відміну від своїх попередників, цікавилися не тільки збирання керамічних творів, а й впливали на виробництво посуду, зокрема Флайту і Веджвуду.

Втілення образу королеви Шарлотти можна побачити вже на перших зразках раннього фарфору англійського походження. Однією з них є чаша 1763 р., яка виготовлена на території Стаффордширу; точна назва художнього осередку не відома через відсутність маркування (Рис. 2). Сам портрет монархині репрезентовано в техніці одрукування в темно-пурпурних кольорах за відомою гравюрою британського митця Роберта Хенкука (1730–1817). Дзвоноподібна форма чаші й відсутність ручки вказують на тривалий зв'язок із формотворенням східних взірців посуду. Водночас мотив оздоблення й техніка виконання є більш англійськими.



**Рис. 1.** Королева Анна. Блюдо-чаржер. Кам'яна маса. Розпис емалевими фарбами. Англія. Ламбес (територія Лондону). 1702–1715 рр. Джерело: (*Dish*, n.d.)



**Рис. 2.** Королева Шарлотта. Чашка. М'який фарфор. Надглазурне одрукування темно-пурпурним кольором. Автор прото-дизайну Хенкук. Англія. Виробництво невідоме. 1763 р. Джерело: (*Hancock*, n.d.)

Результатом візитів короля Георга III й королеви Шарлотти на виробництва тонкої кераміки Флайту й Веджвуду був безпосередній вплив на прото-дизайн самої продукції. Про це свідчить історія виникнення королівсько-бузкового візерунка, який спершу називався блакитно-бузковим. 1788 р. королівське подружжя ознайомлювалося з асортиментом заводу Флайт, специфікою технології виготовлення раннього фарфору й різноманіттям його оздоблення. Королева Шарлотта настільки вподобала один із візерунків, що художник Флайту змінив найменування цілої серії декорування (Hallinan, 1997).

Принагідно потрібно зазначити, що подібні візити на порцелянові виробництва королівська пара робила досить часто, зокрема й на досить невеличкі місцеві підприємства. До прикладу, компанія Веджвуду в Стаффордширі, яка існує й сьогодні, була одним із них. 1759 р., на ранніх етапах існування майстерні Веджвуда, королева Шарлотта була першою, хто високо оцінив його продукцію й стала однією з найшановніших замовниць. 1766 р. Джозайя Веджвуд отримав титул «Кераміст Її Величності», а фаянсовий посуд кремового відтінку й досі має назву «королівський» (Beck, 2016).

1817 р. королева здійснила й приватний візит до лондонських виставкових залів Споуду, де замовила сервіз й окремі твори цього виробництва. Проте жодних записів щодо обраного дизайну та виконання замовлення не збереглося (Woolliscroft, 2013).

Безумовно, однією із найяскравіших персоналій у мистецтві Англії є королева Вікторія. Її постаті була присвячена низка творів фарфору-фаянсу різноманітного гатунку й авторства, знаних і маловідомих мануфактур і заводів з усієї Великобританії. Незначна кількість таких виробів присвячена юності правительки, а переважна частина — року коронації, ювілеям правління, зокрема 1887 р. Принагідно варто зазначити, що й після смерті монархині її образ продовжував оспівуватися в тонкокерамічному мистецтві.

З-поміж поширених форм, у яких використано зображення королеви, були насамперед фарфорові статуетки різноманітного розміру. Але найбільш значущим для втілення тематики є реалістичні та стилізовані портрети, виконані в техніці одрукування, зокрема на поверхнях кувалів, чашок, тарілок і згодом цілих серій посуду. Крім того, в продукції Веджвуду й Споуду існують варіації зображення королеви Вікторії у формі плакеток, рельєфних медальйонів із яшмової кам'яної маси (Hallinan, 1995, pp. 69–70).





**Рис. 3.** Блюдо. Кістковий фарфор. Одрукування червоною фарбою. Англія. Вурстер. 1887 р. Джерело: (*Plate 1887*, n.d.)



**Рис. 4.** Чаша. Фарфор. Одрукування. Англія. Доултон. 1887 р. Джерело: (*Unique Burslem 1887 Presented*, n.d.)

Так, ранні твори із декоруванням, присвяченим постаті Вікторії, були виготовлені в майстернях Стаффордширу та Свонсі в Уельсі наприкінці 1830-х рр.. Один із перших датованих виробів демонструє образ молодої королеви. Останній виріб цього ж виробництва репрезентований у формі фігуристатуетки в день коронації Її Величності 1837 року.

Репліки митців-керамістів на тему зображення сюжетів із монархинею були досить різноманітними. Одним із відомих виробів є блюдо Вурстера 1887 р. з твердого фарфору (Рис. 3), оздоблення якого виконано в техніці одрукування червоними фарбами. Головним у композиції є портрет королеви Вікторії, ошатно обрамлений флористичними орнаментами, немов лавровим вінком.

Другим художньо цікавим та нетиповим твором із означеним штибом декорування є чаша з кісткового фарфору Доултону (Рис. 4). Зображення королеви представлено в двох іпостасях — юної принцеси й уже знаної правительки Вікторії в її золотий

ювілей 1887 року. Оригінальне трактування сюжету тут вдало доповнює улюблена техніка англійців кінця XIX ст. — одрукування.

Загалом, у другій половині XIX століття традиція зображення монархів у декоруванні фарфору-фаянсу була досить поширеною й прибутковою для підприємств (Sandon, 1999). Саме тому, крім втілення образів нинішніх правителів, існувала й тенденція відтворення в оздобленні їхніх владних попередників. Так, у своїх творах Джозайя Веджвуд неодноразово апелював до однієї з яскравих представниць династії Тюдорів — Єлизавети I (Nachesku, 2017).

Одним із найвиразніших творів із її зображенням є камея з погрудним портретом правительки, виконана з яшмової кам'яної маси (Рис. 5). На небесно-блакитному тлі, попри розмір виробу, виконано досить детальний барельєфний портрет королеви. Обрамляє композицію сферична рама вохристого забарвлення.



**Рис. 5.** Медальйон. Рельєфний портрет Єлизавети I. Яшмова кам'яна маса. Виробництво Веджвуд і Бентлі. Англія. Друга половина XVIII ст. Джерело: (*Cameo Elizabeth I*, n.d.)

Другою вагомою персоналією в мистецтві сучасного фарфору-фаянсу Англії є королева Єлизавета II. Чималу кількість творів присвячено її постаті в найрізноманітніших інтерпретаціях. Звичайно, не всі вони належать до мистецтва «білого золота», оскільки на хвилі популярності з метою отримання прибутку випускалася сувенірна продукція масового виробництва й створювалися копії відомих творів різного гатунку (Battie, 1994).

Якщо розглядати справді ціннісні твори, то до ранніх належать фарфорові статуетки виробництва Вурстера першої половини XX ст. Згодом значущими й еталонними можна вважати низку виробів, присвячених дню коронації Єлизавети фабрикації таких провідних мануфактур і заводів, як Веджвуд, Вурстер, Споуд і Сток-он-Трент.

Для порівняння характеру трактування єдиного мотиву розглянемо дві чаші 1953 р. (Рис. 6). Перша — фаянсова, виробництва Доултон, має подвійну ручку й дослівно з англійської перекладається як «прекрасна чаша». Композиція складається з зображення королеви верхи на коні на тлі пейзажу, обрамлена флористичним декором і відповідним написом. Завершує образ символ корони та дата коронації — «1953 рік». Оздоблення виконано в техніці одрукування чорними фарбами з ніжно-пурпурними елементами.



**Рис. 6.** Чашка «Lovely cup». Фаянс, друк. Дизайн Мілнера Грейя. Доултон. Англія. 1953 р. Джерело: (Grey, n.d.)

Оздоблення поверхні другої чаші 1953 року репрезентоване в техніці одрукування, проте в більш реалістичній манері. Образ втілений на тонкостінному фарфору у вигляді монохромного фотографічного зображення портрета Єлизавети, подібно до сучасних принтів. Водночас додаткове оздоблення виконане поліхромним розписом емалевими фарбами, незмінним у своєму композиційному розміщенні є символ володарювання. Ошатності й багатства твору додає часткова позолота на краях чаші й на ручці.

У більшості розглянутих публікацій, зокрема в дослідженнях «Пам'ятки Британії: королівські, політичні, військові і спортивні» і «Королівські пам'ятки» Лінкольна, «Фарфор: історія з серця Європи» Мерхед описані здебільшого виробни такі знані мануфактур, як Вустер, Ведвуд, Споуд. У зв'язку з цим представлено недостатньо інформації щодо творів із «королівським» мотивом невеликих або менш відомих осередків.

Так, тонка кераміка Аддерлі мало представлена в розкритті теми різноманіття мотивів декорування, хоча виробники підприємства й зверталися до різних сюжетів оздоблення фарфору-фаянсу. Унаочненням цього може бути блюдо 1953 року

Аддерлі, яке містить силуетний портрет королеви, декорований по колу рослинним орнаментом і написами. Подібна варіація композиції раніше простежувалася й у прото-дизайні Вурстера, зокрема в аналогічному зображенні монархині Вікторії 1887 року. Проте композиція Аддерлі є більш витонченою й лаконічною в трактуванні вже знайомих тем.

Загалом, схарактеризовані твори є малою частиною галереї фарфору-фаянсу, присвяченого дню коронації Єлизавети II. Проте вони яскраво унаочнюють різноманіття художніх рішень мотиву й варіації технік, які застосовувалися британськими виробництвами для втілення одного образу. (Hanscombe & Kitson, 2012).

У другій половині ХХ ст. трактування мотиву зображення персоналії королеви Єлизавети II постійно змінювалося й уже не обмежувалося висвітленням виключно сюжету коронації чи ювілеїв. Зокрема, в декоруванні фарфору були втілені й біографічні фрагменти життя королівської сім'ї та безпосередньо хобі Єлизавети. Це яскраво ілюструє статуетка 1967 року (Рис. 7), яка зображує молоду королеву верхи.



**Рис. 7.** Фігура королеви Єлизавети II верхи на коні. Кістковий фарфор. Розпис емалевими фарбами. Дерев'яна підставка. Англія. Вурстер. Автор: Генрі Девіс. Джерело: (Davis, n.d.)

Відповідний одяг жокея й амуніція коня вказують на те, що це не звичайний фантазійний образ, а детальне трактування справжнього захоплення монархині.

## Висновки

Доведено, що першими поціновувачами фарфору на початку ХVIII ст., а згодом спонсорами

й замовниками були монархи Великої Британії. Встановлено, що традиція зображення правителів не репрезентована окремим штибом декорування, проте активно застосовувалася в оздобленні тонкої кераміки протягом кінця XVII–XX ст. Унаочненням цього можуть бути твори Дербі, Веджвуду, Вурстеру, Аддерлі, Споуду тощо.

Спочатку портретні зображення правителів в оздобленні фарфору-фаянсу виконувалося на європейських мануфактурах, зокрема Делф, на замовлення королівського двору Англії. Водночас уже з першої половини XVIII ст. воно застосовувалося й у місцевому виробництві. Першим таким датованим твором є блюдо з зображенням королеви Марії II. Слід зауважити, що найбільш відомим є блюдо-чарджер виробництва Ламбес, яке демонструє постать монархині Анни 1702 р. Загалом, до ранніх творів місцевого походження, які увінчують образи правителів, належать вироби з кам'яної маси; з 1761 р. — з фарфору й фаянсу різного гатунку.

Слід зазначити, що, окрім втілення образів монархинь у декоруванні порцеляни, існував і значний вплив королівської сім'ї на збагачення мотивів її прото-дизайну. Можна відзначити роль королеви Шарлотти в діяльності таких мануфактур, як Флайт, Веджвуд і Споуд.

Визначено, що в оздобленні тонкої кераміки Англії домінують персоналії королев Вікторії й Єлизавети II. Монархиням присвячено низку виробів знаних мануфактур і заводів фарфору-фаянсу Великої Британії, здебільшого Споуду, Вурстеру й Аддерлі. Водночас репрезентовані вироби з використанням різних технік декорування — монохромний та кольоровий розпис емалевими фарбами, рельєф, підглазурне одрукування. Однак зауважимо, що англійські керамісти наприкінці XIX ст. найчастіше апелювали до одрукування.

Зібрання, які містять значну кількість зразків «білого золота» з означеною специфікою зображення, представлені в колекціях Англії, зокрема в Музеї Вікторії й Альберта, Національному музеї Британії. Значущими є зібрання невеликих музеїв, присвячених діяльності таких виробництв, як Веджвуд, Споуд, Вурстер.

Підсумовуючи, варто зазначити, що в загальній класифікації видів декорування традиція втілення образів монархів розглянуто здебільшого в контексті зображення політичних і військових діячів. Зокрема, простежувалося це в оздобленні чашок, кубків і таць, які випускали провідні виробники фарфору-фаянсу Англії з другої половини XVIII. Проте, враховуючи значну кількість таких виробів, мотив можна виокремити як осібну віху, притаманну саме мистецтву англійської тонкої кераміки.

*Новизна дослідження* полягає в уточненні першопричин, які спонукали художників до зображення монархинь Британії; було розширено й уточнено перелік виробництв, які зверталися до цієї теми. Враховуючи, що в другій половині XIX ст. європейські виробництва фарфору-фаянсу орієнтувалися на формотворення й декорування англійських творів, не виключеним є й досліджений сюжет.

Крім того, тенденція зображення монархів і надалі спостерігається в декоруванні фарфору-фаянсу Великої Британії. Отже, в подальшому цей мотив буде доповнюватися новими трактуваннями образів і новими техніками виконання, що робить можливими *подальші перспективи дослідження* теми, але вже в сучасному тонкокерамічному мистецтві.

### Список посилань

- Школьна, О. В. (2019). Британський фарфор і фаянс у музейних колекціях Лондона. В *Другий Всеукраїнський Музейний Форум* [Матеріали конференції] (с. 280–283). Центр пам'яткознавства.
- Alayrac-Fielding, V. (2012). From the curious to the "artificial": The meaning of oriental porcelain in 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup>-century English interiors. *Miranda*, 7. <https://doi.org/10.4000/miranda.4390>
- Battie, D. (1994). *Guide to understanding 19<sup>th</sup> & 20<sup>th</sup> century British porcelain: Including fakes, techniques and prices*. Antique Collector's Club.
- Beck, B. (2016). Wedgwood was his name, Jasperware was his game. *The National Button Bulletin*, 12, 252–161. [https://www.wmoda.com/wp-content/uploads/2018/08/Wedgwood\\_252-261\\_all\\_4.pdf](https://www.wmoda.com/wp-content/uploads/2018/08/Wedgwood_252-261_all_4.pdf)
- Cameo Elizabeth I* [Image]. (n.d.). The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/199105>
- Cushion, J. P., & Cushion, M. (1992). *A collector's history of British porcelain*. Antique Collectors' Club.
- Davis, H. (n.d.). *Princess Elizabeth on Tommy* [Image]. Museum of Royal Worcester. <https://www.museumofroyalworchester.org/discover-learn/collections/princess-elizabeth-on-tommy/>
- Dish* [Image] (n.d.). The British Museum. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1887-0307-E-151](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1887-0307-E-151)
- Grey, M. (n.d.). *Loving cup 1953* [Image]. Victoria and Albert Museum. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1303478/loving-cup-milner-gray/-loving-cup-milner-gray/>
- Hallinan, L. (1995). *British commemoratives: Royalty, politics, war, and sport*. Antique Collector's Club.
- Hallinan, L. (1997). *Royal commemorative*. The Shire Book.
- Hancock. (n.d.). *Queen Charlotte mug* [Image]. Museum of Royal Worcester. <https://www.museumofroyalworchester.org/discover-learn/collections/queen-charlotte-mug/>



- Hanscombe, S., & Kitson, D. (2012). The Grubbe Plates Revisited. *English Ceramic Circle*, 22, 231–251.
- Marchand, S. L. (2020). *Porcelain: A History from the Heart of Europe*. Princeton University Press.
- Moon, I. (2021). Unhomely: Redening the British Decorative Arts. *British Art Studies*, 21. <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-21/imoon>
- Nachesku, A. (2017). Fragile Relics: "Cardinal Wolsey's Porridge Bowl" and the Biographies of 16<sup>th</sup> Century Chinese Porcelain Objects. *Christ Church Library Newsletter*, 13, 31–36.
- Plate 1887 [Image] (n.d.). Victoria and Albert Museum. <https://collections.vam.ac.uk/item/O77581/plate-unknown/>
- Samford, P. M. (1997). Response to a Market: Dating English Underglaze Transfer-Printed Wares. *Historical Archaeology*, 31(2), 1–30. <http://www.jstor.org/stable/25616524>
- Sandon, J. (1999). *The dictionary of Worcester porcelain* (Vol. 1: 1751–1851). ACC Art Books.
- Sloboda, S. (2010). Displaing materials: porcelain and natural history in the Duchess of Portland's museum. *Eighteenth-Century Studies*, 43(4), 455–472. <https://doi.org/10.1353/ecs.0.0159>
- Unique Burslem 1887 Presented by Sir Henry Doulton to Aimé Laussedat [Image]. (n.d.). Proantic. <https://www.proantic.com/en/766521-unique-burslem-1887-presented-by-sir-henry-doulton-to-aime-laussedat.html>
- Woolliscroft, P. (2013, December 16). Spode, Christmas, Queen Charlotte and a New Bridge. *Spode History*. <https://spodehistory.blogspot.com/2013/12/spode-christmas-queen-charlotte-and-new.html>
- Dish [Image] (n.d.). The British Museum. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1887-0307-E-151](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1887-0307-E-151) [in English].
- Grey, M. (n.d.). *Loving cup 1953* [Image]. Victoria and Albert Museum. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1303478/loving-cup-milner-gray/-loving-cup-milner-gray/> [in English].
- Hallinan, L. (1995). *British commemoratives: Royalty, politics, war, and sport*. Antique Collector's Club [in English].
- Hallinan, L. (1997). *Royal commemorative*. The Shire Book [in English].
- Hancock. (n.d.). *Queen Charlotte mug* [Image]. Museum of Royal Worcester. <https://www.museumofroyalworcester.org/discover-learn/collections/queen-charlotte-mug/> [in English].
- Hanscombe, S., & Kitson, D. (2012). The Grubbe Plates Revisited. *English Ceramic Circle*, 22, 231–251 [in English].
- Marchand, S. L. (2020). *Porcelain: A History from the Heart of Europe*. Princeton University Press [in English].
- Moon, I. (2021). Unhomely: Redening the British Decorative Arts. *British Art Studies*, 21. <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-21/imoon> [in English].
- Nachesku, A. (2017). Fragile Relics: "Cardinal Wolsey's Porridge Bowl" and the Biographies of 16<sup>th</sup> Century Chinese Porcelain Objects. *Christ Church Library Newsletter*, 13, 31–36 [in English].
- Plate 1887 [Image] (n.d.). Victoria and Albert Museum. <https://collections.vam.ac.uk/item/O77581/plate-unknown/> [in English].
- Samford, P. M. (1997). Response to a Market: Dating English Underglaze Transfer-Printed Wares. *Historical Archaeology*, 31(2), 1–30. <http://www.jstor.org/stable/25616524> [in English].
- Sandon, J. (1999). *The dictionary of Worcester porcelain* (Vol. 1: 1751–1851). ACC Art Books [in English].
- Shkolna, O. V. (2019). Brytanskyi farfor i faians u muzeinykh kolektsiakh Londona [British porcelain and faience in the museum collections of London]. In *Druhyi Vseukrainskyi Muzeinyi Forum* [Second All-Ukrainian Museum Forum] [Proceedings of the Conference] (pp. 280–283). Tsentri pamiatkoznavstva [in Ukrainian].
- Sloboda, S. (2010). Displaing materials: Porcelain and natural history in the Duchess of Portland's museum. *Eighteenth-Century Studies*, 43(4), 455–472. <https://doi.org/10.1353/ecs.0.0159> [in English].
- Unique Burslem 1887 Presented by Sir Henry Doulton to Aimé Laussedat [Image]. (n.d.). Proantic. <https://www.proantic.com/en/766521-unique-burslem-1887-presented-by-sir-henry-doulton-to-aime-laussedat.html> [in English].
- Woolliscroft, P. (2013, December 16). Spode, Christmas, Queen Charlotte and a New Bridge. *Spode History*. <https://spodehistory.blogspot.com/2013/12/spode-christmas-queen-charlotte-and-new.html> [in English].

## References

- Alayrac-Fielding, V. (2012). From the curious to the "artificial": The meaning of oriental porcelain in 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup>-century English interiors. *Miranda*, 7. <https://doi.org/10.4000/miranda.4390> [in English].
- Battie, D. (1994). *Guide to understanding 19<sup>th</sup> & 20<sup>th</sup> century British porcelain: Including fakes, techniques and prices*. Antique Collector's Club [in English].
- Beck, B. (2016). Wedgwood was his name, Jasperware was his game. *The National Button Bulletin*, 12, 252–261. [https://www.wmoda.com/wp-content/uploads/2018/08/Wedgwood\\_252-261\\_all\\_4.pdf](https://www.wmoda.com/wp-content/uploads/2018/08/Wedgwood_252-261_all_4.pdf) [in English].
- Cameo Elizabeth I [Image]. (n.d.). The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/199105> [in English].
- Cushion, J. P., & Cushion, M. (1992). *A collector's history of British porcelain*. Antique Collectors' Club [in English].
- Davis, H. (n.d.). *Princess Elizabeth on Tommy* [Image]. Museum of Royal Worcester. <https://www.museumofroyalworcester.org/discover-learn/collections/princess-elizabeth-on-tommy/> [in English].



## The Tradition of Portraying the Monarchs of Great Britain in the Decoration of Fine Ceramics of the Late 17<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries

Olha Dietochka

Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to reveal peculiarities of the tradition of portraying British monarchs in the decoration of porcelain and faience of the late 17<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries period. *Results.* It is determined that first installed products with a certain type of decoration date back to 1690 and 1702. The first one is dedicated to the figure of the Queen of England, Scotland and Ireland, Mary II (1689–1694). The second early work delineates her heir Anna (1702–1707). At the same time, the interest in the production of local porcelain and faience appeared during the time of Queen Charlotte (1761–1718). This influenced the development of the tradition of portraying the regents of England in the decoration of local works. It is found that the custom of embodying the images of monarchs flourished during the reign time of Queen Victoria (1837–1897). Such a tendency was determined by the following factors: active creativity and expansion of the range of British fine ceramic manufactories; the search for specific original decoration motifs, which were gradually freed from the chinoiserie influence. It is determined that the tradition of portraying queens was already widespread during the reign of Elizabeth II (1953–2022). It is established that the outlined decoration motif was represented by a number of well-known fine ceramic manufactories and factories in Britain, such as Derby, Wedgwood, Wurster, Spode and Adderley. *Scientific novelty* consists in systematization and clarification of information regarding the use of the motif of portraying monarchs in the decoration of British fine ceramics, in particular, of the late 17<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries period. *Conclusions.* On the basis of the conducted research, it can be avered that the motif of the queens' portraying is a separate type of decoration variations inherent in British porcelain and faience art. Among the artistic and industrial centers that systematically turned to the tradition of portraying the monarchs of The Foggy Albion were Wurster, Wedgwood, Spode, Doulton and some lesser-known Staffordshire workshops. It is determined that illustrating the plot of royal personalities was more inherent in the trimming of decorative dishes, cups and jugs, as compared to figurines and medallions where it was used to a lesser extent.

*Keywords:* porcelain; faience; stoneware; art; composition; monarch; England; the late 17<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries

### Відомості про автора

Ольга Дєточка, аспірантка, Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-6938-0051, e-mail: o.dietochka.asp@kubg.edu.ua

### Information about the author

Olha Dietochka, PhD Student, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6938-0051, e-mail: o.dietochka.asp@kubg.edu.ua



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

## Типологія форм скульптурного декору давньоруських храмів Галичини

Рада Михайлова

Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, Україна

**Анотація.** *Мета статті* полягає в формуванні уявлень про типи форм архітектурного декору храмів Галичини XII–XIII ст., що визначають образний зміст споруд та репрезентують історичний досвід української художньої культури, актуальний для сучасної творчої практики в ділянках мистецтва, дизайну, архітектури. *Результати дослідження.* Виявлено, що елементи архітектурного декору церкви Пантелеймона, Благовіщення, Пророка Іллі в Галичі, церкви у Василеві та інших типологічно розподіляються за такими критеріями: а) місцерозташування, б) змістовно-сміслового навантаження (тематичні зображення антропоморфного та зооморфного характеру, людські та левині маски, зображення дракона, стрічкові орнаменти зі стилізованим листям, розетками, колами, ін.), в) декоративних конструкцій (підкреслення ліній порталів, фасадів, вікон), г) матеріально-виробничої сфери (каменотесний промисел), що дозволяє виявити специфіку мистецького процесу на цих теренах в добу давньоруського середньовіччя. З'ясовано, що різьблений декор, присутній в більшості культових споруд Галичини давньоруського часу як частина архітектурно-художнього задуму, поєднував монументальні форми архітектури та скульптурного декору, чим унаочнював способи художнього осмислення світу. Орнаментально-зображувальні елементи в символічно-асоціативний спосіб відображали світоглядно-філософські ідеї, зокрема в дусі давньоруських міфо-оповідальних традицій; декларували конфесійні спрямування; проголошували політичні установки. *Наукова новизна* дослідження представлена результатами аналізу оригінальних пам'яток доби давньоруського середньовіччя як зразків історичної спадщини матеріальної та художньої культури за конкретизацією значення їхнього змісту, типів, матеріалів, що відповідало уявленням давньоруського населення про картину світу, історію, владу. *Висновки.* Попри те, що в наш час модерністські тенденції віддаляють нас від традицій складного декорування, притаманного впродовж віків всім історичним стилям, і наголошують на тенденціях лаконізму, стандартизації, утилітарності, розуміння цінності світової спадщини не можливе без усвідомлення сутності форм декоративної скульптури, які представляють важливий внесок у світову та українську архітектуру, виявляючи її потенціал.

*Ключові слова:* художня обробка каменю; скульптура; каменотесний промисел; декоративні елементи

### Для цитування

Михайлова, Р. (2023). Типологія форм скульптурного декору давньоруських храмів Галичини. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 17–24. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293280>

### Вступ

Архітектура храмів усіх епох та культур практично не буває без декору. Виступаючи над поверхнею стіни, архітектурний декор, найчастіше скульптура, надає споруді особливої своєрідності та неповторності. Скульптурний декор архітектури залежить від багатьох аспектів і якостей декоративності — об'єму, простору, ідеї, контексту,

композиції. Розташовані на стінах будівель, декоративні елементи утворюють особливий вид композиції, побудований на взаємодії з навколишнім середовищем — простором, площинами, форматами, якістю поверхні.

Вивчення традицій архітектурного декору, притаманного впродовж віків всім історичним стилям, має значну цінність для розкриття потенціалу творчості, адже розуміння сутності

архітектурного декору — це шлях до розкриття механізмів художнього осмислення історії, культури й буття певного часу в категоріях синтезу мистецтв, що є продуктивним для фахівців таких напрямів діяльності, як архітектура, мистецька культура, дизайн.

*Аналіз попередніх досліджень.* Скульптурний декор Галицьких храмів доби давньоруського середньовіччя має досить значну історію вивчення. Від кінця XIX ст. пам'ятки Галицького князівства були предметом наукових інтересів польських та українських істориків, археологів, архівістів (Л. Лаврецький, І. Шараневич, Й. Пеленський, Я. Пастернак, А. Петрушевич, В. Ауліх, О. Ратич, І. Могитич, Б. Тимошук, В. Вуйцик, Ю. Лукомський, Б. Томенчук, ін.), архітекторів (В. Петрик, Ю. Діба), мистецтвознавців (Й. Захарієвич, І. Крип'якевич, Д. Кравач, Г. Логвин, М. Фіголь В. Жишкович, Р. Михайлова, М. Сморгонь-Ружицька, О. Чуйко), переважна більшість яких належить до львівського наукового осередку, частина — до краківського та варшавського.

Вивчення структури Галицьких храмів, супроводжувалося аналізом їхнього зовнішнього вигляду, включно з такими елементами, як аркоподібні прорізи вікон, профілі порталів, аркади стін фасадів (Лукомський, 1991). Більшість дослідників була зосереджена на визначенні стилістики храмів та їхнього оздоблення, що є одним із базових понять архітектури: Я. Пастернак (1998) вказував на впливи Німеччини та Франції, інші доводили польські, угорські (Михайлова, 2007, с. 213–242), великоморавські традиції (Ісаєвич, 1999; Peleński, 1914). Систематизуючи за таким принципом архітектуру та архітектурно-скульптурні елементи, історико-археологічна думка від кінця XIX ст. до середини XX ст. була переважно зосереджена на систематизації матеріалу, що формувалася за принципом галузевого розподілу зразків, відтак, згідно з нормами археології предмети матеріальної культури розподілялися за категоріями приналежності до сфер ремесла (виробництва), будівництва (архітектури), культури (мистецтва).

Першу спробу типологічного впорядкування матеріальної та художньої спадщини давньоруської Галичини за більш вузьким принципом, тобто за ознаками фахової спеціалізації, здійснив М. Фіголь. У дисертаційному дослідженні, а згодом і в альбомному виданні галицьких старожитностей «Мистецтво стародавнього Галича» (1997) він систематизував предмети художньої культури Галича не просто за ремісницьки-виробничими якостями, а й з урахуванням художніх рис предметів, як-от: архітектура та архітектурні деталі, скульптура, кераміка, зброя та спорядження, пе-

чатки, грошові одиниці, ювелірні вироби (Фіголь, 1997). Така система передбачала заглиблення у сферу творчої діяльності давньоруських часів, що змінювало погляд на речовий матеріал, підкресливши в ньому категорію мистецького.

Наприкінці 90-х рр. XX ст. давньоруські скульптурні твори стали предметом наукового дослідження В. Жишковича «Пластика Русі-України: X – перша половина XIV століть» (1999). Головна ідея дослідження полягала у формуванні уявлень про специфіку мистецтва скульптури різних регіонів Давньої Русі, де скульптурі Галицько-Волинської Русі було присвячено окремий розділ. Попри те, що давньоруські скульптурні твори, які дійшли до нашого часу, регламентували межі їхнього впорядкування, що прямо залежало від кількості та якості самих зразків, В. Жишковичу (1999) вдалося скласти систему розподілу відомих зразків за принципом відокремлення творів монументальної та дрібної пластики. Цей принцип досить вичерпно відобразив стан та рівень розвитку галицької давньоруської пластики й остаточно «перевів» зазначену проблематику до кола питань художньої культури.

Скульптурний декор храмів, побудованих на землях Галицько-Волинської Русі, в контексті соціокультурних та мистецьких процесів розглянуто в низці праць Р. Михайлової, зокрема в монографії «Художня культура Галицько-Волинської Русі» (2007).

Сучасний рівень аналізу дозволяє запропонувати більш вузьку й спеціалізовану систему типології творів скульптурного декору галицької давньоруської архітектури, ще більше наблизивши зазначену проблематику до сфери мистецтвознавства.

**Мета статті** полягає в формуванні уявлень про типи форм архітектурного декору храмів Галичини XII–XIII ст., що визначають образний зміст споруд та репрезентують історичний досвід української художньої культури, актуальний для сучасної творчої практики в ділянках мистецтва, дизайну, архітектури.

*Методи дослідження.* Для аналізу зразків творів архітектурного декору, що унаочнюють творчі процеси у Галичині в добу давньоруського середньовіччя, а також з метою формулювання висновків щодо відповідних тенденцій шляхом систематизації (типології) відомих фактів, було застосовано джерелознавчі, теоретичні, аналітичні, історико-порівняльні методи, метод типології тощо.

## Результати дослідження

До арсеналу пам'яток давньоруського часу належить низка фрагментів архітектурного оздоблен-

ня культових споруд, які були предметом наукового вивчення впродовж XIX–XX ст. Це церква *Спаса в Галичі* першої половини XII ст., якій належить фриз з аркатурним поясом; *церква Іоанна Хрестителя* в Перемишлі XI – початку XII ст. (розкопки *Žaki*, 1968); *Успенський собор в Галичі* XII ст., якому належать фрагменти профілів пілястрів, колонок, зубчастого та валикоподібного фризів, частки аркатурного поясу, елементи фризу з плетеним орнаментом, частки колонок з декоративними капітелями у вигляді волют та пальметок, маски антропоморфні; *церква Пантелеймона* XII ст. поблизу Галича (нині с. Шевченкове Івано-Франківської обл.), від якого залишилися зубчастий фриз з аркатурним поясом від купольної частини, колоподібний орнамент у вигляді потрійних кіл з мотивами сплетеного стилізованого листя, різьблені трапецеоподібні капітелі колон з розетками у потрійному колі, парні колонки з вузлами від західного порталу; *храм Кирила і Мефодія* поблизу дитинця Галича XII ст. (розкопки Л. Лаврецького, І. Шараневича, 1880-ті рр.), з якого походять деталі з рослинним орнаментом з білого каменю; *ротондальна церква пророка Іллі* XII – початку XIII ст., розташована на схід від дитинця Галича, звідки походять блоки архівольта з рослинним орнаментом від вхідних дверей (розкопки М.К. Каргера, 1955–1960); *церква Благовіщення* в Підгородді Галича XII–XIII ст. (розкопки Л. Лаврецького, І. Шараневича, 1880-ті рр.), від якої збереглися орнаментовані валики порталу та зооморфна скульптура (голова лева); *церква Святого Миколая* XII–XIII ст. у с. Вікторове Галицького району, розташована на березі Лукви над входом до печер (розкопки В.Й. Довженко, 1961 р.), від якої збереглися деталі скульптурного декору; *Спасо-Преображенська церква у Галичі* середини XII ст. (розкопки Л. Лаврецького, І. Шараневича, 1880-ті рр., О. Іоаннесяна, 1979) збереглися фриз та карниз; *церква святого Василія* XII ст. у літописному Василеві (нині Васильків) поблизу Чернівців (розкопки Томенчука Б.П., 1977), що має фрагменти зразків аркатурного поясу. Імовірність існування кам'яного декору дослідники вбачають і в оздобленні культових будівель Львова другої половини XIII–XIV ст. Йдеться про церкву Святого Миколая XIII – першої третини XIV ст. (вул. Б. Хмельницького, 28), церкву Святого Онуфрія XIII ст. (вул. Б. Хмельницького, 36), церкву Іоанна Хрестителя XIII–XIV ст. (площа Старий Ринок, 1), церкву Святої П'ятниці XII–XIV ст. (вул. Б. Хмельницького, 77), церкву Марії Сніжної XIV ст. (вул. Сніжна, 2). З останньою пов'язують таку деталь архітектурного оздоблення, як підпора романської колони або стовпа порталу в формі лев'ячої фігури (Жишкович, 1999, с. 142).

Перелічені елементи архітектурного декору давньоруських культових споруд Галичини за місцезрозташуванням належали до таких груп: а) елементи декору стін (настінні), б) елементи оздоблення входів — порталів та дверей (вхідні групи), в) елементи декору віконних отворів (віконні).

*Настінні елементи* представлені такими формами, як фризи з аркатурним поясом (церква Спаса в Галичі); фриз зубчастий (Успенський собор, церква Пантелеймона), фриз валикоподібний, фриз з плетеним орнаментом (Успенський собор в Галичі), орнаментальний фриз, орнаментальний карниз (церква у с. Спас), аркатурний пояс (церква Святого Василя).

*Вхідні групи* соборів та церков прикрашали — парні колонки з вузлами від західного порталу (церква Пантелеймона), профільовані портали, блоки архівольта з рослинним орнаментом від вхідних дверей, орнаментовані валики порталу (церква пророка Іллі; церква Благовіщення).

*До віконних* належали «кручені» колонки дводільних та тридільних вікон (церкви с. Спас), валикові фризи вікон (Успенський собор), скульптурні елементи (церква Кирила і Мефодія).

Зображувальні декорації культових споруд **за типом зображень** різняться як: а) геометричні мотиви (валики, зубчасті, колоподібні, потрійні кола), б) рослинні (пальметки, плетіння, стилізоване листя, розетки), в) зооморфні (голова лева), г) антропоморфні (обличчя людини). Їх можна узагальнити як скульптурно-орнаментальні та скульптурно-образні.

*Геометричний декор*, що має тисячолітню історію й сакральний характер, комбінувався із елементів, які отримали відповідну стилізацію. *Рослинний орнамент*, що представляв собою зображення вигнутих стеблин, листя, квітів, різноманітні рослинні завитки й прикрашав капітелі за традицією, що походила від коринфського ордеру ще з V ст. до н. е. Архівольти; карнизи та капітелі західного (головного) порталу храму Пантелеймона покривали композиції рослинного орнаменту, де виділявся стилізований перевитий джгутами акант, що повторюється в безперервному рапорті. На південному боковому порталі, оформленому підкреслено просто, різьбленими були лише капітелі, які перегукуються з декоративно оздобленими капітелями пілястрів аркади апсид (Жишкович, 1999, с. 137). Манера різьблення — «ювелірна», тонка й дещо суха, з художньої точки зору відповідала вимогам часу: з одного боку — князівській ідеології, зорієнтованій на київсько-візантійські кола, з іншого — місцевому оточенню, демонструючи йому деяку віддаленість від Києва. Подібний спосіб декорування демон-



струвало й пластичне рішення церковних споруд Галичини: галицькі скульптурні твори характеризують тенденції, які пов'язують з романською пластикою. Подібні явища існували у Володимиро-Суздальських землях, де відомі маски суздальського собору Різдва Богородиці (1222–1226), триликі капітелі Георгієвського собору в Юр'єві-Польському (1230–1234), Богородичний стовп XIII ст. у Боголюбіві. З ідеологічної точки зору цей напрям визначають як стиль «західників» (Михайлова, 2007).

До антропоморфного декору належали людські маскарони, які зображували маску звіра, міфічну істоту, міфологічний персонаж в дусі прадавніх традицій шанування тотему. Середньовічні маскарони мали значну історію: зображення масок — голів тварин ще у XIV ст. до н. е. прикрашали трон фараона Тутанхамона, символізуючи захист влади. Корінь слова *masca*, *mascus* — від латинською — «дух», «привид», свідчить про магічну функцію маскаронів: їх вважали оберегами, здатними відвертати біду й охороняти від злих духів. Цим пояснюється, що в добу середньовіччя маскарони мали застрашливо гротескний характер. Таким, зокрема, є маскарон, розміщений на Успенському соборі Галича. У нього великі очі — такі, наче суворо спостерігають за всіма, хто поруч; різкі лінії розділеного на проділ волосся, що асоціюється з Медузою Горгоною, яка за легендою перетворювала всіх, хто її бачив, на камінь. Маски Медузи Горгони, річкового божества Ахелоя та велетня Тифона відомі в архітектурному декорі культових споруд Стародавньої Греції. У культових спорудах розташовані фронтально маскарони розміщували на замкових каменях в аривольтах арок, сандриках дверних та віконних отворів, фризах будівель. Маскарони виконувалися як горельєфи.

З антропоморфним типом зображень можна пов'язати людські постаті рельєфів із Бакотського монастиря X–XIV ст., де відтворено образ Богородиці з немовлям. Горельєфне зображення Богоматері, виконане в масштабі  $\frac{3}{4}$  натуральної величини, зберігалося до XIX ст. на фрагменті каменю. Обличчя Богоматері мало характерні архаїчні риси й було тоноване фарбами (Михайлова, 2007). Над головою Бога-немовляти збереглася частина німба та напис «ХС», на окремому уламку — напис «МР».

*Зооморфний декор* у вигляді зображень тварин використовували в поєднанні з рослинними або іншими мотивами. Зооморфна тематика в декорі галицьких храмів досить обмежена й представлена переважно образом лева. Серед старожитностей Львова — це підпора романської колони або стовпа порталу в формі тулуба звіра XIII ст.

(Жишківич, 1999, с. 142); серед архітектурних оздоб Успенського собору, збудованого Ярославом Осмомислом, — лева морда маскарону. Його стилістиці притаманна пишна грива, великі очі, широкі брови, що виказує близькість до романських пам'яток. Поширення зображення лева в галицьких землях у XII–XIII ст. збігається з часом їхнього поширення в європейському середньовічному мистецтві, де вони «... заслужили на особливу любов, втративши язичницьку символіку й набувши декоративності, хоча залишали за собою традиційний символічний зміст в кожному випадку — окремий» (докладніше, див.: Михайлова, 2007, с. 214–242). Найчастіше леви символізували військову доблесть і водночас першість, безроздільне панування, королівську могутність у дусі традицій асирійської та ірано-персидської міфології й грецьких сюжетів про античного героя Геракла. Апетропейно-охоронне значення знака лева, який пильнував владу царів у Давньому Шумері та Єгипті, уособлювали сфінкси — сторожі пірамід фараонів; у Візантії леви-охоронці царського трону. Звідси — у романську добу геральдичний зміст коронованого лева святого Олафа в гербі Норвегії, так звані «готські леви» — в гербі Швеції та Фінляндії, «леопардові» леви з часів Ричарда 1 Левове Серце в гербах Данії, Шотландії, Англії. Одночасно леви залишалися алегоричним символом військової мужності, а тому стали також траурним символом поховань загиблих лицарів-хрестоносців. У біблійних сюжетах, поширених у X–XIV ст., леви присутні в оповідах про Самсона та Давида. В тлумаченні образу лева в галицьких спорудах присутні всі зазначені змісти.

Конкретний зміст мало також зображення дракона у вигляді рельєфу на архітравному блоці головного західного (за іншою версією — південного, призначеного для князя) портал Успенського собору. Композиційно він є лівою частиною двобічної скульптурної композиції, на що вказує його спрямування до центра композиції, друга половина якої не збереглася (розміри — 33 x 61 см, з трьох боків — з високим обрамленням, де ширина лівого краю становить 7 см, верхнього — 4 см, нижнього — 5 см, із заглибленням у 6 см) (Вуйцик та ін., 2004). Парне розташування композицій надає ритмічності й позбавляє монотонності; фігури могли відображатися в дзеркальному повторенні того самого елемента — тварини повернуті спинами або один до одного тощо. Доведено, що галицький змієподібний крилатий дракон має характерні риси, властиві саме місцевим зображенням (Кривавич, 1982), що проявляється в зображенні міфологічної істоти з розкритою зубастою пащею та загорнутим довгим рослино-подібним язиком

з листками, кільцями та квіткоподібним завершенням. Стилїстика зображення дракона з характерним поздовжнім профільним розташуванням, з рослиною гілкою у пащі та полум'яподібним язиком, що має сліди червоної фарби, тяжіє до зображень німецьких та польських середньовічних пам'яток (Жишкович, 1999, с. 132). Водночас подібні до галицького рельєфу риси демонструє композиція з французької церкви Меле (провінція Анжу), розміщена на облицювальній цеглі VII ст. часів Меровінгів. Вона так само має горизонтально-поздовжнє розташування, хоча у зворотному напрямку. Анрі де Моран розглядав зображення дракона з Меле як перехідний тип між азійськими та романськими фантастичними тваринами (докладніше див.: Михайлова, 2007, с. 214–242). Незважаючи на значну розбіжність у часі створення рельєфу в Меле та рельєфу в Галичі, їх поєднують спільні риси — абрис, пропорції, деталі. Образ дракона присутній у багатьох культурах, він є одним із найдавніших і веде початок від архаїчних уявлень про космічне походження вищої влади. Від античних часів образ дракона стосувався військової символіки. У давньоруських землях образ дракона траплявся на культово-мистецьких пам'ятках із чернігівських, новгородських, володимир-суздальських земель як уособлення сил, спрямованих на добро, хоча в пізньому християнізованому фольклорі він став асоціюватися зі злом, що дозволяє розглядати таке зображення як тератологічне.

Варто також відзначити, що образи архітектурного декору XII–XIII ст. унаочнювали співіснування двох ідейних течій — так званої «єпископської» та «князівської», де першій було властиве негативне ставлення до скульптури, яка в християнських діячів асоціювалася з ідолопоклонством (підкреслювали стриманість декору); другій було притаманне пластичне розмаїття як свідчення багатства, процвітання та ідейної незалежності. На галицько-волинських землях до першої течії належали культові споруди, які репрезентували київський патріархат і візантійську ортодоксальність; такі споруди дотримувалися офіційного напрямку. Вони вирізнялися суворим характером й обмеженою кількістю декоративних елементів — зазвичай лише паском кам'яного різьблення по верху барабана та апсид (блоки архівольта з рослинним орнаментом від вхідних дверей, що демонстрував своєрідний «типовий» проект, вироблений за часів першого об'єднуючого етапу давньоруської державності — періоду Київської Русі). Такі споруди переважали в столицях князівств, що доцентрово тяжіли до Києва.

Культові споруди Галичини тяжіли саме до другого напрямку, якому притаманний декор у ви-

гляді різьбарства, більш близького до європейської культурної традиції, хоча й досить стриманого на її тлі. Різьблені портали, обрамлення вікон та входів церков свідчили про західні політичні та світоглядні орієнтири галицької князівської верхівки, що привело до стилістичної конкретики в архітектурному декорі. Якщо в будівлях першої половини XII ст. декоративне різьблення є досить обмеженим (церква Спаса в Галичі), то в 40–50-х рр. XII ст. воно помітно зростає (Успенський собор в Галичі). На межі XII–XIII ст. скульптурне оздоблення галицьких храмів досягає своєї художньої кульмінації (церква святого Пантелеймона) (Лукомський, 1991; Жишкович, 1999, с. 135). У порівнянні з церковною та князівсько-боярською корпоративними субкультурами, що існували в галицько-волинських землях, такі будівельно-оздоблювальні елементи демонстрували вкраплення низової культури, носіями якої були прошарки пересічних парафіян, що відвідували подібні церкви. Про це свідчить трактування елементів «звіриного стилю», виразна фольклорна основа якого зверталася до язичницького минулого, де істотну роль все ще відігравали стародавні вірування із пережитками тотемістичних уявлень. Не виключений їхній збіг із західноєвропейськими теологічними течіями типу вчення пантеїстичного характеру про тваринний світ як Боже творіння Франциска Ассізького, що збігалося з тяжінням місцевого населення до прадавніх язичницьких тем. Вони пояснюються не тільки тісним територіальним зв'язком галицько-волинських земель із католицькими країнами, а й прямі контакти з представниками західного світу на місцях — з ченцями ордену домініканців, що знайшли собі місце в Галичі після тимчасового перебування в Києві, та учасниками хрестового походу 1185 р. до Палестини під керівництвом Фрідріха Барбаросси, в якому брали участь галичани (Михайлова, 2007).

Опосередковано про це свідчить також обрання об'ємного скульптурного декору, створеного за принципом **формовтілення/моделювання** як скульптура — барельєф (відступає від основи площини наполовину), плоский рельєф (ледь помітна дія на поверхні, що надає їй видимість глибини — дракони) у поєднанні з контррельєфом (увігнутий рельєф) або койланагліфом (заглиблений рельєф із опуклим моделюванням).

Окремо варто відзначити **декоративні конструкції** — консолі, пілястри, фронтони, аркатурні пояси. Консоль, що є кронштейном, одним кінцем закріплений опорний елемент, призначений для декоративного оздоблення. Кронштейн підтримує виносну плиту карниза, кам'яні полиц-

ки над вікнами, дверима, порталами. Межовою формою декору можна назвати пілястри, подібні за виглядом до колон, але не мають їхньої функції.

Між поверхами або на стиках будівель можна побачити не надто широкі горизонтальні декоративні смужки, так звані пояски, вони могли бути ліпним декором або складатися з цеглин. Такі елементи були найбільш популярними в романіці та готиці.

Прикрасою фасадів будівель — портиків, колон, дверей, порталів, вікон — слугували фронтони різних форм: трикутних, округлих, лучкових, ступінчастих. Щоб виділити архітектурний елемент за допомогою світла й тіні, використовували профілі — особливий скульптурний контур будівлі з гладенькими або вигнутими площинами й кантами, винайдений ще в античному Римі. За формою вони округлі або скошені під кутом, що підсилює ефект світлотіні.

**Матеріалами** для будівництва та різьблення слугував світло сірий вапняк, з якого за Ярослава Осмомисла збудували князівський двір, до якого входив Успенський собор (1157), палац та інші будівлі. Цей камінь добре піддавався теслярським роботам. Використовували також річняки, природний алебастр, теребовельський пісковик. Сировинний потенціал зазначених територій визначався досить широким асортиментом облицювального каміння — мармуризованими вапняками, магматичними породами та туфами. Нині він підтверджений розвідками родовищ на Закарпатті (Паламарчук та ін., 1985), де мармури та мармуризовані вапняки залягають в вигляді монолітних блоків, придатних для розпилу на природні плити різної товщини і розмірів. Родовища мармуризованих вапняків знаходяться в Рахівському районі і в зоні «Екзотичних скель», де розвідано 13 родовищ і виявлено 24 рудопрояви мармурів і мармуризованих вапняків з різноманітною гамою кольорів і малюнків. З числа 13 родовищ Новоселицьке і Приборжавське спеціалізовані на видобутку вапна, Довгоруньське й Прибуйське родовища — на видобутку мармуризованих вапняків, Малорососьське — мармуризованих доломітів, Кривецьке в Тячівському районі — вапняку. Відомі також Перечинське, Драчинське, Кричівське, Монастирське, Каменельське, Великоугольське, Зіброволугське, Вульховицьке родовища (Паламарчук та ін., 1985).

Великим попитом з давнини користувалися родовища «білого каменю», що донині існують у Берегівському районі. Це Мужіївське, Зміївське, Біганське родовища білих туфів. Декоративні туфи видобувалися в минулому на ділянках Ковацького, Сокирницького та Водицького родовищ

(Паламарчук та ін., 1985). З білого каменю була створена знайдена у Львові підпора колони у формі лева храму Марії Сніжної XIV ст. В Галичині сформувалася скульптурна традиція «білокам'яного монументального різьблення», представником якої вважають відомого з літопису різьбаря Авдія. Різьби виконували також члени артілі галицьких скульпторів, представником однієї з яких, вірогідно, був майстер Бакун, який прославився як митець, оздоблюючи фасади Георгієвського собору Юр'єва-Польського.

На Закарпатті видобувалися також магматичні породи, сировина яких годна для виготовлення елементів сходів, плитки для підлоги, архітектурних споруд тощо. Її поклади походили з родовищ вивержених магматичних порід - андезитів, андезито-базальтів і базальтів. Деякі з типів таких порід отримують природну плитку без розпилки — порода сама розпадається на якісну промислову плитку при її обробці молотком (Паламарчук та ін., 1985).

## Висновки

Скульптурний декор — різьблення по каменю — супроводжував всі культові споруди Галичини давньоруського часу. Елементи архітектурного декору церкви Пантелеймона, Благовіщення, Пророка Іллі у Галичі, церкви у Василеві та інших типологічно розподіляються за критеріями: а) місцерозташування (елементи декору стін; оздоблення вхідних груп; елементи декору віконних отворів); б) за типом зображень: геометричні, рослинні, зооморфно-гератологічні, антропоморфні, в) за змістовно-тематичним навантаженням: символіко-аніمالістичні (дракони, леви); геометричні (геометричні форми); рослинні (рослини, листва, квіти); г) за критеріями скульптурної форми та способу моделювання/формовтіленням (рельєфи/ барельєфи); д) за використанням декоративних конструкцій (консолі, пілястри, фронтони, аркатурні пояси); е) за матеріально-організаційними складниками (туф, річняк, природний алебастр, теребовельський пісковик, мармуризований вапняк, сірий вапняк, магматичних породи). Зазначені риси архітектурного скульптурного декору храмів Галичини є визначальними для з'ясування особливостей мистецького процесу на цих теренах в добу давньоруського середньовіччя. Різьблення по каменю в архітектурно-художньому задумі складало частину синтезу мистецтв. Поєднання монументальних форм архітектури та декоративно-прикладного мистецтва демонструвало способи художнього осмислення архітектурної споруди.



Наукова новизна дослідження представлена результатами аналізу скульптурного декору культової архітектури Галичини давньоруського часу з метою його систематизації з урахуванням археологічного, історичного, культурологічно-мистецтвознавчого матеріалу за сучасними типологічними визначниками.

Перспективи подальших досліджень передбачають критичний перегляд історико-культурного матеріалу україно-давньоруського середньовіччя у світі сучасної методології для з'ясування принципових питань розвитку та становлення українського образотворчого мистецтва як в контексті вітчизняних, так і синхронних світових процесів.

### Список посилань

- Вуйцик, В., Лукомський, Ю., & Петрик, В. (2004). Різблений камінь XII ст. з Галицького дитинця. *Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація»*, 14, 286–289.
- Жишківич, В. (1999). *Пластика Русі-України: X – перша половина XIV століть* [Монографія]. Інститут народознавства НАН України.
- Ісаєвич, Я. Д. (1999). *Галицько-Волинська держава*. Інститут українознавства.
- Кривавич, Д. П. (1982). Нововідкрита пам'ятка давньоруської скульптури. *Образотворче мистецтво*, 2, 30–31.
- Крип'якевич, І. П. (1984). *Галицько-Волинське князівство*. Наукова думка.
- Лукомський, Ю. В. (1991). *Архітектурна спадщина Давнього Галича*. Галич.
- Михайлова, Р. Д. (2007). *Художня культура Галицько-Волинської Русі* [Монографія]. Слово.
- Могитич, І. (1995). *Нариси архітектури української церкви*. Львів.
- Паламарчук, М. М., Горленко, І. О., & Яснюк, Т. Є. (1985). *Географія мінеральних ресурсів Української РСР* (М. М. Паламарчук, ред.). Радянська школа.
- Пастернак, Я. (1998). *Старий Галич: археологічно-історичні дослідження у 1850–1943 рр.* Плай.
- Степанян, В. (б.д.). *Мистецтво скульптурного декору в архітектурі Заходу*. Пространство. Взято 25 червня, 2023 року з <https://www.prostranstvo.media/uk/mystecztvo-skulpturnogo-dekoru-v-arhitekturi-zahodu/>
- Фіголь, М. П. (1997). *Мистецтво стародавнього Галича* (Ю. О. Іванченко, ред.). Мистецтво.
- Peleński, J. (1914). *Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej na podstawie badań archeologicznych i źródeł archiwalnych*. Akademia Umiejętności.

### References

- Fihol, M. P. (1997). *Mystetstvo starodavnoho Halycha* [The art of Ancient Halych] (Yu. O. Ivanchenko, Ed.). *Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Isaievych, Ya. D. (1999). *Halytsko-Volynska derzhava* [Galicia-Volhynia state]. *Instytut ukrainoznavstva* [in Ukrainian].
- Krvavych, D. P. (1982). *Novovidkryta pamiatka davnoruskoi skulptury* [A newly discovered monument of the ancient Rus sculpture]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 2, 30–31 [in Ukrainian].
- Krypiakevych, I. P. (1984). *Halytsko-Volynske kniazivstvo* [Galicia-Volhynia principality]. *Naukova dumka* [in Ukrainian].
- Lukomskyi, Yu. V. (1991). *Arkhitekturna spadshchyna Davnoho Halycha* [Architectural heritage of Ancient Halych]. *Halych* [in Ukrainian].
- Mohytych, I. (1995). *Narysy arkhitektury ukrainskoi tserkvy* [Essays on the architecture of the Ukrainian church]. *Lviv* [in Ukrainian].
- Mykhailova, R. D. (2007). *Khudozhnia kultura Halytsko-Volynskoi Rusi* [Artistic culture of Galicia-Volhynia Rus] [Monograph]. *Slovo* [in Ukrainian].
- Palamarchuk, M. M., Horlenko, I. O., & Yasniuk, T. Ye. (1985). *Heohrafiia mineralnykh resursiv Ukrainskoi RSR* [Geography of mineral resources of the Ukrainian SSR] (M. M. Palamarchuk, Ed.). *Radianska shkola* [in Ukrainian].
- Pasternak, Ya. (1998). *Staryi Halych: Arkheolohichno-istorychni doslidy u 1850–1943 rr* [Old Halych: Archaeological and historical research in 1850–1943]. *Plai* [in Ukrainian].
- Peleński, J. (1914). *Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej na podstawie badań archeologicznych i źródeł archiwalnych* [Halicz in the history of medieval art based on archaeological research and archival sources]. *Akademia Umiejętności* [in Polish].
- Stepanian, V. (n.d.). *Mystetstvo skulpturnoho dekoru v arkhitekturi Zakhodu* [The art of sculptural decoration in the architecture of the West]. *Prostranstvo*. Retrieved June 25, 2023, from <https://www.prostranstvo.media/uk/mystecztvo-skulpturnogo-dekoru-v-arhitekturi-zahodu/> [in Ukrainian].
- Vuitsyk, V., Lukomskyi, Yu., & Petryk, V. (2004). *Rizblyeni kamin XII st. z Halytskoho dytyntsia* [A twelfth-century carved stone from the Galician dytynets]. *Visnyk instytutu "Ukrzakhidproektrestavratsiia"*, 14, 286–289 [in Ukrainian].
- Zhyshkovych, V. (1999). *Plastyka Rusi-Ukrainy: X – persha polovyna XIV stolit* [Plastics of Rus-Ukraine: X – first half of the XIV centuries] [Monograph]. *The Ethnology Institute National Academy of Sciences of Ukraine* [in Ukrainian].

## Typology of Sculptural Decor Forms of Ancient Rus Temples in Galicia

Rada Mykhailova

Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to form conceptions about types of architectural decor forms of Galician temples in the 12<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> cent., which determine the figurative content of these buildings, as well as represent the historical experience of Ukrainian artistic culture, relevant for modern creative practice in art, design and architecture areas. *Results.* It is revealed that the architectural decor elements of the Church of Panteleimon, Annunciation, Iliia the Prophet in Halych, the church in Vasyliv and others are typologically distributed according to the following criteria: a) location; b) content and meaning load (thematic images of anthropomorphic and zoomorphic nature, human and lion masks, the portrayal of a dragon, ribbon ornaments with stylized leaves, rosettes, circles, etc.); c) decorative frames (underlining the lines of portals, facades, windows); d) material and production sphere (stonemasonry), which allows to reveal the artistic process specificity of this field in medieval times of Rus. It is found out that the carved decor, present in most of Galician cult buildings during the ancient Rus period as a part of the architectural and artistic design, combined monumental forms of architecture and sculptural decor, which visualized the ways of the world artistic understanding. Symbolically and associatively, ornamental and pictorial elements reflected worldview philosophical ideas, particularly, in the aspect of ancient Rus mytho-narrative traditions; declared confessional orientations; proclaimed political directives. *The scientific novelty* of this research is presented by the analysis results of the original monuments of the ancient Rus medieval ages as examples of historical heritage of material and artistic culture, by specifying the meaning of their content, types and materials, which corresponded to the ideas of the ancient Rus population about the world picture, history and power. *Conclusions.* Despite the fact that nowadays, modernist tendencies distance us from the traditions of complex decoration inherent in all historical styles over the centuries, as well as emphasize the trends of laconism, standardization and utilitarianism, the understanding of the world heritage value is not possible without realizing the essence of decorative sculpture forms, which represent an important contribution into the world and Ukrainian architecture, revealing its potential.

*Keywords:* artistic processing of stone; sculpture; stonemasonry; decorative elements

### Відомості про автора

**Рада Михайлова**, доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-7264-0205, e-mail: radami1818@gmail.com

### Information about the author

**Rada Mykhailova**, DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-7264-0205, e-mail: radami1818@gmail.com



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

## The Universal Symbol of the Cross: A Geometrical Motif and a Religious Symbol. Study into Comparative Aesthetics

Wiesna Mond-Kozłowska

Polish Society of Anthropology of Dance, Krakow/Niepolomice, Poland

**Abstract.** *Aim of the article.* This comparative study is going to prove that a form and a symbol of the cross are the man's companions from the very emergence of the human civilisation. Firstly, I will present and discuss the earliest expression of the idea of the cross as the man's mental concept. This being evidenced by findings of cultural anthropologists world wide, with emphasis put on the prehistoric sign of a *tetragammadion* or *fylfot*, *svastika*. Secondly, the research is gravitating towards developmental symbolism of the Christian cross which initially did not bear a figure of the crucified God's Son, but it manifested strikingly its direct origins from the Hebrew temple priest's breast place called *Urim and Thummim*, *lights* and *perfection* in Hebrew. While approaching the shape of the Christian cross, we need bear in mind yet two distinctive semantics and mental concepts of its most commonly spread images. Namely, the Greek and the Roman variant forms which show different conceptual and aesthetic expressions of the same phenomenon. *Results.* The research subject matter is examined from the cross disciplinary perspective spanning choreological studies with semiotics, logic, history of art and cultural studies. However, given ubiquitous association of the cross with Jesus's redemptive sacrifice some conclusive remarks will be made by the way of a descriptive presentation of the two extraordinary art works belonging to the High Gothic, namely, the 12<sup>th</sup> century Catalanian rood called *Majestat Batilo*, Spain, and the 13<sup>th</sup> century Rood from *Kamień Pomorski*, Poland. *Scientific novelty.* The new study on the symbolism of the cross being unfolded from comparative approach will allow for deeper insight into cultural emergence of this ever-present sign inviting more specifically data from exact science, to mention only mineralogy or astrophysics. The further research premise suggests that dynamics of the cross might be a constitutive principle of matter formation. *Conclusions.* The research is intended to encourage further exploration of the sacred meaning of that primordial sign that goes far beyond any particular denomination.

*Keywords:* three dimensional cross; tetragammadion; crux gemmata; phenomenology of the cross

### For citation

Mond-Kozłowska, W. (2023). The Universal Symbol of the Cross: A Geometrical Motif and a Religious Symbol. Study into Comparative Aesthetics. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 49, 25–33. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293281>

### Introduction

Before the key arguments of my paper are addressed in the order of their propounding appearance within the abstract framework, I should highlight at the outset the mythical dimension of the spatial manifestation of the cross which surfaced most significantly with the meeting of the four roads.

Putting man in accord with nature and God, from one side, a myth stems from deep, subconscious realizations that can only express themselves symbolically, from the other, myths are closely related to the biolo-

gical functions of the body for myth is a transformational metaphor that arises from “human imagination moved by conflicting urgencies of the organs (including the brain) of the human body” (Campbell, 2002). The thought of American scholar, 1904–1987, seems to synthesize relative findings by Mircea Eliade, 1907–1986, the religious studies and Carl Jung's 1875–1961, depth psychology. The word myth or mythos is a Greek word *μῦθος* which means story or tale. The Greek tradition of mythopoesism suggests a vital role of narrative being able to release the funding emotional energy of the human archetypal experience. Greek art, especially the one



of the archaic period, provides powerful examples of the mythopoetic function of the works of arts which express meaning every so often unutterable, to recall only a figure of a sphinx.

Somewhere in Greece, in the 5<sup>th</sup> century BC, Sophocles (c. 497/496-406/405 BC) had poignantly noticed the man's cognitive incapacity to choose unerringly the one and the infallible course of his/her action when they happen to find themselves at their existential crossroads. Indeed, the four equipotent courses of actions being considered simultaneously may put a man in extreme inertia in the middle of nowhere, and they can induce an overwhelming anxiety. The Oedypus fate and more exactly, the oedypically human inability to decide reasonably and validly while missing a faultless and inerrant end, they both reveal their cruciate or cross-shaped genealogy. As we notice, they stem from the very cruciform symmetric fundament of the man's existential time-space situs which is the ontic intersection of the human being with the external world. Needless to say, the encounter is subjected to the working of the physical laws.

Here, below the three dimensional cross by Rudolf Laban (1966), proposed from the choreological-cognitivist stand (see Fig. 1). This graphic abstraction comes from seminal work by the 20<sup>th</sup> century European theoretician of the human movement in the field of dance studies. Laban (1879–1958), after having claimed the unity of space and movement resulting from the natural order of the Universe, he examined the organic paths that the limbs of the body traced on the space around the body and named them trace forms. Here, the basic directional movement of the human body, studied at three levels; the low one with knees bent: a black sign; a medium one, a standard stance, a plain with a dot; finally, a high one, on the raised feet, a cross-hatched sign.

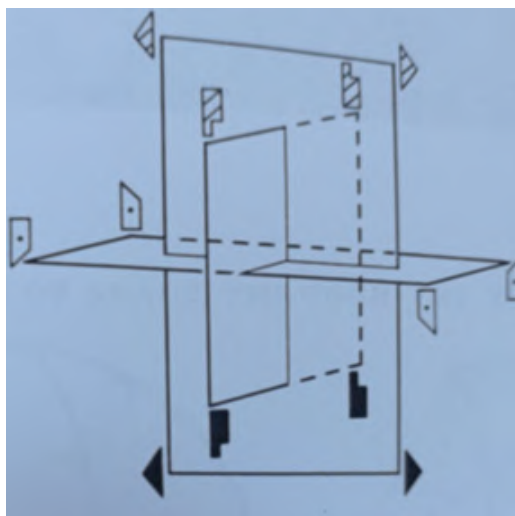


Fig. 1. A drawing by Rudolf Laban. Source: (Laban, 1966).

The evidence coming from choreological studies instances my research proposition taken to be valid and indisputable while being associated immediately with the evolutionary progress enhanced by bipedalism of anthropoid mammals: there has not been a cross sign created had our ancestors remained on fours.

A few centuries after the Sophocles, Byzantine sacred art<sup>1</sup> seemingly cut through this paradigmatic existential deadlock as being presented in Oedipus' tragic plight. Now, in Pantocrator images from the very beginning of Byzantine art Christ always appears with a cruciform halo — a halo with the outline of a cross within it with a remarkable purpose to present the head of Christ at the intersection of the horizontality and the verticality (see Fig. 2). The aesthetic concept may suggest that divinity manifests itself cogently and effectually as dynamic counterpoise or unity of opposites.



Fig. 2 The image of Christ Pantocrator. A detail from Deësis, Δέησις, "Entreaty", mosaic in the Hagia Sophia, Ἁγία Σοφία. On the walls of the upper southern gallery, 4.08 x 4.2m. The picture shows the Christ's head placed on the crossroad nimbus, c. 13<sup>th</sup> century. Constantinople, modern Istanbul. Source: Wikimedia Commons.

On the strictly theoretical level, which stays embedded into an astonishingly immense wealth of various readings of the sign of the cross, we are bound to poise a question about the very *haecceity* or thisness of the sign of the cross as such. Through this methodological choice, a research move will inevitably lead us to a foundational symbolisation process itself. The investigating tactic appears to be of a paramount importance for a further elu-

<sup>1</sup> Byzantine art pertains to the Christianized Greek culture of the Eastern Roman Empire evolving from the strong classical Greek heritage as for modes of style and iconography. Its history has been agreed to have been developing in three consecutive periods: Early Byzantine (c. 330–843), Middle Byzantine (c. 843–1204) and Late Byzantine (c. 1261–1453).

cidation of a semantic essence of the phenomena. Hence a *signifiant* and a *signifier*, the two analytical and intrinsically interrelated terms will allow a deeper insight into the subject matter in question (de Saussure, 1961). The *signifiant* here is a geometrical figure consisting of two interacting lines or bars, most often than not perpendicular to each other. The lines usually run vertically and horizontally. A variant form of it is a cross with oblique or slanted lines. It reminds a shape of the Latin letter X and heraldists term it a saltire. In the Greek orthodox church it is called the cross of Saint Andrew. At that point, the standard inference strategy would suggest that we need to arise a question, namely, what does a *significant signify*? The answer is unerringly culture dependent, and previous studies on symbolic meaning of the cross provide a wide array of meaning assigned to the form of the cross. They range from the prehistoric cave glyphs, different svastikas, through a breath pause in the Byzantine music notation, next, a mathematical sign for plus, and finally to a powerful symbol of the mankind's redemption. We might deduct that it is the human mind that attributes or attaches local or regional significance to visible forms of the cross, which in turn mirror their specific existential experience of the verticalness or uprightness and horizontalness being intersected.

As we recollect in the pre-Christian time the cross as a pagan religious symbol was in use throughout Europe and Western Asia. Understandably enough, the two intersecting lines make the simplest possible design. As a result, cross-shaped incisions make their appearance from deep prehistory. These can be found in the form of petroglyphs in the European cult caves as early as the beginning of the Upper Paleolithic (which very broadly dates to between 50,000 and 12,000 years BC, the beginning of the Holocene), throughout prehistory to the Iron Age (started between 1200 BC and 600 BC). Speculations has associated the early cross symbol with astronomical or cosmological symbology indicating “four elements”, next they point to unity of the vertical axis mundi or celestial pole with the horizontal world that balances matter and spiritual realms.

The equilateral cross with its legs bent at right angles called svastika is a millennia-old sacred symbol of Greece, Middle Europe and Asia. Parallel to Hinduism a fylfot propagated widely in Buddhism and Jainism as well, accumulating local semantics imbued by the relative spirituality and schools of thought. However, its universal message connotes a complex semantics of peace and good fortune notions. Especially in India, it is considered to be originally a solar symbol, derived from the motion of the sun through the four quarters and seasons. In ancient China, the swastika was a Taoist symbol of eternity.

The *swastika* (from Sanskrit **स्वस्तिक**, *svastika*, from *su* “well”, and *asti* “being”, thus “good fortune” or

“well-being”) assumes a form of the equilateral cross with its arms bent at right angles in either left-facing (卍) or right-facing (卐) direction. Some versions are often decorated with a dot in each quadrant.

Suffix *ka* has many different meanings, for its extensive semantics see the Wisdom Library at (<https://www.wisdomlib.org/>)

In the Western world, it is most widely known and used as a symbol of Nazism (the Hakenkreuz, “hook-cross”) and this political association has eclipsed and corrupted its historical status as the powerful and auspicious sign of the fylfot. However, as it seems, nothing can overshadow the powerful message of never restricted flow of life as embodied in the ubiquitous sacred sign of the tetragammadion, here exemplified by the archaic Greek pottery painting (see Fig. 3–4).



**Fig. 3.** Tetragammadion on the cover of lekanis, red-figure pottery, middle of the 4<sup>th</sup> century BC, Δ 765, Paul and Alexandra Canellopoulos Museum, Athens, Greece. Source: Photo by Wiesna Mond



**Fig. 4.** Fylfot motif in the Greek pottery of the archaic period, 15<sup>th</sup> century BC. Paul and Alexandra Canellopoulos Museum, Athens, Greece.

Source: Photo by Wiesna Mond

It is traditionally oriented, so that a main line is horizontal, though it is occasionally rotated at for-



ty five degrees The swastika is also known as the tetragammadion (Greek: τετραγαμμάδιον) or cross gammadion (Latin: crux gammata; French: croix gammée), as each arm resembles the Greek letter Γ (gamma). All four extensions pointing in the same direction, either right (clockwise) or left (counter-clockwise). The earliest recorded occurrences of the swastika seem to have been at Samarra in central Mesopotamia and at Susa in western Iran, where clear swastikas appear on pottery from about 4000 BC, and earlier, in Greece. Somewhat later, the swastika was depicted on pottery from Hissarlik, Anatolia or Asia Minor, and on seals from the Harappan civilization of ancient India. By the beginning of the Christian era, the swastika was well established in an area from India through Western Asia into Europe. This zone can be considered the area of the primary diffusion of the swastika and it largely coincides with the area settled by speakers of Indo-European languages.

Also of prehistoric age are numerous variants of the simple cross mark, including the Egyptian crux ansata, *ankh*, with a loop. In the European Bronze Age, a historic period lasting approximately from 3300 BC to 1200 BC) the cross symbol appeared to carry a religious meaning, perhaps as a symbol of consecration, especially pertaining to burial. The cross sign occurs universally in tally marks, and develops into a number symbol independently in the Roman numerals (X "ten"), the Chinese rod numerals (+ "ten") and the Brahmi numerals<sup>2</sup> ("four", whence the numeral 4 is represented by a mark +). The sign of a cross first and foremost stands for a plus in mathematics. In the Phoenician alphabet the cross symbol represented the phoneme /t/, i.e. the letter tau, which is the historical predecessor of Latin T. The letter name *taw* means "mark", presumably continuing the "two crossed sticks" in Egyptian hieroglyphic writing. We have observed that a purport of the sign of the cross is extremely polyvalent as it tends to link opposite semantics and balances them.

Decoration of the chancel arch at the Saint Irene Temple in Athens, Greek Orthodox Church (see Fig. 5), shows a rhythmic interlacing of fylfots and equilateral crosses, thus proving some cohesiveness of the ceaseless cultural tradition, cognitively coping with an urge to express some substantial ontic conditions of the human being. It is a strike evidence of underlying semantics lining tetragammadion with the shape of the Greek cross. To the right, there is an elaborate ceiling ornament, composed of three central Greek crosses, and flanked by the two Roman ones.



**Fig. 5.** Decoration of the chancel arch at the Saint Irene Temple in Athens, Ἱερός Ναός Αγίας Ειρήνης, romanized: *Ierós Naós Agías Irinis*, Greek Orthodox Church, Aiolou 36, Athina 105 60.

Source: Photo by Wiesna Mond

*Analysis of previous studies.* The exegesis and semi-osis of the sign of the cross has been enjoying interrupted interest from many academic stands and traditions since the rise of the man's both learning and art. Apart the religious studies, theological studies, aesthetics, cultural studies and semiotics there is a significant contribution from anthropology, psychology or hermetic studies.

<sup>2</sup> Brahmi numerals are the graphic numeral system invented in the Indian subcontinent from the 3<sup>rd</sup> century BCE. Conceptually distinct from other approaches related to numbers, it was non positional decimal system and did not include zero.

The latter contribution, marked extensively by Mark Stavish (2016) who discusses, among others, the Jungian interpretation of the cross symbolism. Equally compelling contributions to the subject matter are artistic approaches and literature intuitive insights. The reading for the purpose of this research was performed selective with emphasis put on the cross disciplinary approach. Thus, the most influential study was research of Freed Stanley and Freed Ruth (1980), taken from comparative anthropology stance. Yet none of the approaches took interest in exact science, so this research novelty might be credited with cross-boundary research horizon that would open a dialogue between humanities and exact science what is going to be the next research step planned to be undertaken by the Author.

**The aim of the article.** Research, presented in this paper, has its clear telos. One of the main concerns of the aesthetics as the branch of philosophical studies is to restore the man's authentic relationship with oneself and with others. The former one consists in true and exploratory self-knowledge, the latter one, in understanding the semiotic nature of the learning and thinking activities.

We do live in the forest of signs, and we indeed produce messages through the languages of signs, words, gestures, sounds or impressive works of arts. Confronting any sign is a real both emotional and cognitional challenge which requires one's immersive response, and calls for intellectual commitment and exercise. The form of cross, inherent to the human physical and mental existence, possesses its fontal thisness, and this very ontic quality was an underlying research objective.

The descriptive and inferring tools of the aesthetics' approach, combined with logical reasoning, have been applied to help the reader to have an insight into the puzzling semantics of the shape of the cross.

## Results

### Christian cross and symbolism of precious stones on the *crux gemmata*, a jewelled cross

A *crux gemmata* (*Latin for: a jewelled cross*) is a form of cross typical of Early Christianity and Early Mediaeval art. Its versions are found as early as the 3<sup>rd</sup> century in mosaics. The early variant of the Christian cross, which initially did not bear a figure of the crucified God's Son, unerringly manifests its direct origins from the Hebrew temple priest's breast place called Urim (ʿ*Ūrīm*, lights אֲזָרִים) and Thummim (Tummīm, תִּמְמִים; perfection). A *hoshen* (Hebrew: חֹשֶׁן הַיְהוָה) is a device for obtaining oracles in a form of a breastpiece or a pouch attached to the high priest's ephod (an apron like garment), that was inlaid with

12 precious stones, these in turn engraved with the names of the 12 tribes of Israel. Although a rectangular in form, with 3 horizontal rows of 4 gemstones each, the Hebrew sacred *hoshen* seems to be a very prototype of the early Christian *crux gemmata*, bedecked with almost the same jewels obviously with different self-relevant symbolism. The jewelled cross was common from Late Antiquity, both as a decoration in churches and also among wealthy Christians as an object of private devotion or a piece of jewelry.

Maria Florkowa (1993) was pursuing symbolism of precious stones from hermetic perspective. She linked it to their mineral properties. The Polish author pointed to ethical properties attributed to precious and semi-precious stones and this very attitude was highlighted in the choice of the biblical stones. The cross, or at least its front side, is principally decorated with rich jewels — rubies, emeralds, sapphires, diamonds. The number of jewels was initially not important but in later times, it has become customary for the cross to have 13 stones, representing Christ and the 12 apostles. There were inlaid 12 sacred gemstones of Revelations that is Jasper, Sapphire, Chalcedony, Emerald, Sardonyx, Sardius, Chrysolite, Beryl, Topaz, Chrysolite, Jacinth, and Amethyst. Many also believe that there is a clear association between twelve apostles and twelve gems from the walls of Jerusalem. There are many biblical references to gemstones, but the most important are considered to be Aaron's breastplate (Exodus 28: 15-20 and 39:10-13, then the stones in the foundations of the wall of New Jerusalem (Revelation 21:18-21), and the precious stones that were among the King of Tyre's treasures. Ezekiel 28:12-13.

The examination of the symbolical meaning of these precious stones is based upon mediaeval biblical commentaries to the Scripture, particularly commentaries on the "Revelation of St. John." In the fourth chapter (Rev. 4,3) St. John describes a vision of God's Majesty resembling jasper and sardius surrounded by the emerald rainbow; in the twenty-first chapter (Rev. 21,19-21) he describes the appearance of Heavenly Jerusalem, whose city foundations are adorned with twelve precious stones. Green stones (jasper and emerald), linked to vegetation on account of their colour, are symbols of faith, Christ and the desire for eternal life; the combination with red makes them symbols of Christ's divine nature. The red stones are identified with Christ and are symbols of his suffering, emphasising his human nature. Purple was always the colour of royal garment, and so amethyst too becomes a symbol of the Heavenly Kingdom (Šedinova, 1999; Uličny, 2023). The jewelled cross also served as a symbol of the Christian version of the Tree of Life, especially when the arms



are shown putting out shoots from their corners. The Staffordshire Hoard 'crumpled cross' has vine leaves showing at the corners and represents Jesus the vine. It is sometimes shown on a mound representing paradise, with four rivers flowing down it (the four rivers were understood as representing the Four Gospels); a stepped base represents the hill in actual crosses or more confined depictions. They link the cross generally with the Tree of Life. Among various and splendid examples of this cross variant there are three that stand out and are worth mentioning in the context of this work, namely, the Cross of Justin II (also known as *Crux Vaticana*, Latin for "Vatican Cross") which is a processional cross dating from the sixth century, kept in the Treasury in St. Peter's Basilica, in Vatican City. It is also one of the oldest surviving claimed reliquaries of the True Cross, if not the oldest. Next, the 6<sup>th</sup> century cross of Stafford hoard that shows the interlace on its front corresponding with the river or tree of life described in Revelation 22. 1–2. It is the Anglo-Saxon pectoral cross, decorated with golden filigree and a central garnet gem, and finally, *Crux gemmata* and the Tomb of Christ, created around the 14<sup>th</sup> century AD, placed in the window niche by the chapel of St. Catherine, Bohemia.

The anonymous Old English visionary and mystic poem *The Dream of the Rood* (2006) provides yet another insight into cosmic interpretation of the jewelled cross: *I seemed that I saw a most wondrous tree/ Raised on high, circled round with light/ the brightest of beams All that beacon was/ covered in gold: gems stood/ fair at the earth's corners, and five there were bedecked with gold; gems had/ covered worthily the creator's tree.* The cited Old English poem and Early Latin hymnology constitute a phenomenon of correspondence of arts with the same topic being expressed according to the nature of the specific art's fabric and material. The 6<sup>th</sup> century had seen magnificent works of poetry praising mystery of the cross which might influence all kinds of arts. It is Venantius Fortunatus, 530–610, that stands alone with his the *Pange Lingua Gloriosi*:

*Sing, my tongue, the glorious battle  
Sing the last, the dread affray;  
O'er the Cross, the victor's trophy,  
Sound the high triumphal lay:  
Tell how Christ, the world's Redeemer,  
As a victim won the day* (Fortunatus, n.d./1922).

### The Greek and the Roman variant forms of the cross

The equal-armed cross, also referred to as the square cross, the balanced cross, and the peaceful cross, is a name for the Greek cross. An equal-armed cross (often within a circle) represents the planet

Earth in traditional astrological/astronomical symbols. This form of the cross is believed to represent as well the union between male and female. It does not mean to symbolize the cross Jesus died on, but the church itself spreading the gospel to the North, South, East, and West, as well as the four elements of Plato's cosmology: air, earth, fire, water (Plato, 2000).

As for the Roman cross, it indicates the kind of death Jesus was put to, the martyrdom. This variant form occurs with a longer descending arm and it represents the cross of Jesus's crucifixion.

The physical sign of the cross traces back to Early Christianity (up to the 4<sup>th</sup> century). A kind of a physical gesture made by Christians it is a motion associated with reference to Ezekiel (9:7) and The Revelation 7:13, 9:4, 14:1), all of which describe believers bearing God's seal on their foreheads. Such a gesture is considered to be holy and it is claimed to have its roots as prayer in apostolic times. The movement of the hand is accompanied with the Trinitarian formula: "In the name of the Father, The Son and the Holy Spirit Amen". This mode of behaviour is recognised as a small exorcism; tracing the sign of the cross on the body as a protection from evil or as an assertion of faith. Orthodox Greek Christian touch their forehead, then their lower chest, the right shoulder and then the forehead. This is to acknowledge that all the faculties, mind, heart, soul, and all believer's strength is dedicated to God. It is done with faith, conviction and humility. It is almost a second nature for Orthodox Christians to cross themselves. Most commonly the sign is made when entering church or passing by one, when hearing the words "Father, Son and Holy Spirit", or at the Trisagion prayer "Holy God, Holy Mighty, Holy Immortal, have mercy on us" (Constantelos, 1990; Ghezzi, 2006).

The European High Gothic saw the emergence of another idea of the cross, strictly connected with the ethical code of the noble Christian class of those days. It was meant to inspire Christ's followers as to the right attitude in the face of inevitable trials of life. It is evidenced here with the two examples of mediaeval art works of extraordinary beauty.

Batló Majesty, Anonym (see Fig. 6), presents Christ on the cross triumphing over death (a triumphant Christ bearing his suffering with noble stoicism). Although, the corners of his mouth turn slightly downward, Christ's open eyes and an unfurrowed brow create the impression of a self-possessed detachment, aloofness and impassivity. He is wearing a colobium (a long sleeveless tunic). The frontal geometric composition of the tunic, decorated in circles and floral motifs, is reminiscent of the refined Byzantine and Hispano-Moorish fabrics considered posh in the epoch (Mann, 1993).



**Fig. 6.** Batlló Majesty, Anonym, National Art Museum of Catalonia.  
Source: ("Archivo: (Barcelona) Majestat Batllo", 2023)

Another example of the Majestat, more specifically, the Nude Majestat, portraying Son of God almost bare, wearing a perisonium, a loin cloth. Here, Christ is with a furrowed brow, nevertheless emanating gentle impregnableness to suffering (see Fig. 7).

Greek περίζωμα (from περί, peri “around”, and ζωμα, zoma “band, belt”) is a draped loincloth of the

crucified Jesus Christ. So, often a perisonium appears as an art of work itself, and to recall only Veit Stoss’s roods. It is originated with the Minoan civilisation in Crete, where the survived wall painting in the Knossos palace shows male and female acrobats dressed in loincloth, for example, in the Bull-Leaping Fresco or Tauromachia.

The Polish art historian left unparalleled study on this work of art, attributing it to the style of the Noble Gothic originated in France and England. She backed her description and interpretation of the rood on the scholastic philosophical tradition, the Book of Psalms, and the mystical tradition of the High Middle Ages (Krzymuska-Fafius, 2009).



**Fig. 7.** The Cross of Kamien Pomorski, a detail.  
Source: National Museum in Szczecin, Poland,  
c. the 13<sup>th</sup> century

## Conclusion

The outcome of the research appears more like an unfolding project than a completed one. The interdisciplinary study in the field of humanities provided some fundamental concepts that guided both empirical and theoretical investigation into the ontology and universal symbolical meaning of the cross. Given the role the sign plays in Christianity, this study focuses on the forms and meaning attributed to the main Christian variants the Greek and the Roman one.

However, some investigating light has been shed on the crucial pre-Christian cross forms which are a fylfot and a hoshen. A powerful old Egyptian cross-like sign ankh, *crux ansata*, deserving to be considered as yet another prototype of the Christian cross has been deliberately excluded as belonging to entirely different cultural and spiritual tradition. For we are bound to confess that it has still been inaccessible to our contemporaneity due to its aborted living heritage that lost its developmental gravitating. In the vein of bridging humanities with exact science, there is a significant clue from physics and chemistry which invites further investigation as for a “trace forms” left by physical forces and mineral chemical processes. The findings in geophysics, as propounded by M. S. T. Bukowinski (1994), open a space for wider cross disciplinary approach. Thus, the post research question is bound to arise, namely, can dynamics of the cross be found in the natural phenomena?

*Scientific novelty.* The new study on the symbol-

ism of the cross being unfolded from comparative approach will allow for deeper insight into cultural emergence of this ever-present sign inviting more specifically data from exact science, to mention only mineralogy or astrophysics.

The *further research* premise suggests that dynamics of the cross might be a constitutive principle of matter formation.

## Acknowledgements

Dedicated to the logician, Jean-Yves Beziau. With immense gratitude.

## References

- Archivo: (Barcelona) Majestat Batllo – Museu Nacional d'Art de Catalunya.jpg [Archive: (Barcelona) Majestat Batllo – National Art Museum of Catalonia.jpg] (2023, September 9). In *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:\(Barcelona\)\\_Majestat\\_Batllo\\_-\\_Museu\\_Nacional\\_d%27Art\\_de\\_Catalunya.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:(Barcelona)_Majestat_Batllo_-_Museu_Nacional_d%27Art_de_Catalunya.jpg) [in Catalan].
- Bukowinski, M. S. T. (1994). Quantum Geophysics. *Annual Review of Earth and Planetary Sciences*, 22(1), 167–205. <https://doi.org/10.1146/annurev.ea.22.050194.001123> [in English].
- Campbell, J. (2002). *The Inner Reaches of Outer Space: Metaphor as Myth and as Religion*. New World Library [in English].
- Constantelos, D. J. (1990). *Understanding the Greek Orthodox Church*. Hellenic College Press.
- de Saussure, F. (1961). *Kurs językoznawstwa ogólnego* [Course in General Linguistics] (K. Kasprzyk, Trans.). Wydawnictwo Naukowe PWN [in Polish].
- Florkowa, M. (1993). *Tajemnice szlachetnych kamieni* [The Mystery of Precious Stones]. Kastel [in Polish].
- Fortunatus, V. (n.d.). Pange Lingua Gloriosi: Sing, my tongue, the glorious battle. In M. Britt (Ed.), *The Hymns of the Breviary and Missal*. Catholic Cornucopia. <http://www.cathcorn.org/hotbam/52.html> (Original work published 1922) [in English].
- Freed, S. A., & Freed, R. S. (1980). *Swastika: A new symbolic interpretation*. *Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies*, 66(1), 87–105. [https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/63402/article\\_RIP661\\_part6.pdf?sequence=1](https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/63402/article_RIP661_part6.pdf?sequence=1) [in English].
- Ghezzi, B. (2006). *Sign of the Cross: Recovering the Power of the Ancient Prayer*. Loyola Press [in English].
- Krzymuska-Fafius, Z. (2009). *Studia nad rzeźbą średniowieczną na Pomorzu Zachodnim* [Study on Mediaeval Sculpture in West Pomerania]. Muzeum Narodowe w Szczecinie [in Polish].
- Laban, R. (1966). *Choreutics* (L. Ullmann, Ed.). MacDonald and Evans [in English].



- Mann, J. (1993). *Majestat Batllo*. In J. P. O'Neill, K. Howard, & A. M. Lucke (Eds.), *The Art of Medieval Spain, a.d. 500–1200* (pp. 322–324). Metropolitan Museum of Art [in English].
- Plato. (2000). *Timaeus* (D. J. Zeyl, Trans.). Hackett [in English].
- Šedinova, H. (1999). The Symbolism of the Precious Stones in St. Wenceslas Chapel. *Artibus et Historiae*, 20(39), 75–94. <http://www.jstor.org/stable/1483575> [in English].
- Stavish, M. (2016). *The Sign of the Cross*. Hermetic Library. <https://hermetic.com/stavish/essays/cross> [in English].
- The Dream of the Rood (R. Liuzza, Trans.) (2006). In J. Black, L. Conolly, K. Flint, I. Grundy, D. LePan, R. Liuzza, J. J. McGann, A. L. Prescott, B. V. Qualls, & C. Waters (Eds.), *The Broadview Anthology of British Literature* (Vol. 1: The Medieval Period, pp. 23–26). Broadview Press [in English].
- Uličný, P. (2023). Blood in Stone and the Second Coming: On the Meaning of the Wenceslas Chapel in St. Vitus's Cathedral in Prague and the Karlstein Chapels. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 86(2), 145–194. <https://doi.org/10.1515/zkg-2023-2002> [in English].

## Універсальний символ хреста: геометричний мотив і релігійний символ. Вивчення порівняльної естетики

Весна Монд-Козловська

Польське товариство антропології танцю, Краків/Неполомиці, Польща

**Анотація.** *Meta stammi.* Це порівняльне дослідження має намір підтвердити істинність того, що форма й символ хреста є супутниками людини з часів виникнення людської цивілізації. По-перше, на розгляд буде представлено найбільш раннє вираження ідеї хреста як розумового концепту людини. Про це свідчать знахідки спеціалістів з культурної антропології всього світу, в яких наголошується на доісторичному знаку тетрагамадіону, або філфоту, свастики. По-друге, дослідження тяжіє до розвитку символіки християнського хреста, який спочатку не мав фігури розп'ятого Божого Сина, проте яскраво демонстрував своє безпосереднє походження від місця грудей священика в єврейському храмі, що називалося урім і туммім, *світло й досконалість* на івриті. Розглядаючи форму християнського хреста, необхідно зважати на дві відмінні семантики та ментальні концепти його найпоширеніших зображень, а саме на грецькі й римські варіанти форм, що демонструють різні концептуальні та естетичні вираження того ж самого предмета. *Результати дослідження.* Предмет дослідження розглянуто з міждисциплінарної точки зору, що охоплює перспективні хореологічні дослідження з семіотики, логіки, історії мистецтва та культурології. Проте, враховуючи повсюдне асоціювання хреста з викупною жертвою Ісуса, певні висновки зроблено завдяки опису двох надзвичайних мистецьких творів, а саме: Каталонський рух XII століття під назвою *Majestat Batilo* (Іспанія); Рух XIII століття з Камень-Поморського (Польща). *Наукова новизна.* Нове дослідження символіки хреста, проведене в аспекті порівняльного підходу, дозволяє глибше зрозуміти появу цього давнього знака в культурі, долучаючи знання з точних наук, зокрема мінералогії або ж астрофізики. Подальші передумови дослідження припускають, що динаміка хреста може бути конститутивним принципом формування матерії. *Висновки.* Дослідження має на меті заохотити до подальшого вивчення сакрального значення цього первісного знака, що виходить далеко за межі будь-якої конкретної конфесії.

*Ключові слова:* тривимірний хрест; тетрагамадіон; *сгух gemmata*; феноменологія хреста

### Відомості про автора

Весна Монд-Козловська, доктор філософії, Польське товариство антропології танцю, Краків/Неполомиці, Польща, ORCID iD: 0000-0002-7236-8977, e-mail: wiesnamond7@gmail.com

### Information about the author

Wiesna Mond-Kozłowska, PhD, Polish Society of Anthropology of Dance, Krakow/Niepolomice, Poland, ORCID iD: 0000-0002-7236-8977, e-mail: wiesnamond7@gmail.com



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

## Morčić, Moretto, Mohrenbüste, and Blackamoor as a Manifestation of Orientalism in European Jewellery Art

Olha Shkolna<sup>1\*</sup>, Ostap Kovalchuk<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to reveal the artistic and figurative features of the concepts of Morčić in Croatian art, Moretto in Italian, in particular Venetian, Mohrenbüste in German sculpture, and Blackamoor in the art of Great Britain as a typical for modern Europe manifestation of Orientalism in the jewellery art of the regions influenced by interactions with the Moors, representatives of the Negroid race, colonialism, and the fashion for exotic servants. **Results.** During the period of the end of the late Middle Ages — at the junction with the beginning of the Modern Era, the fashion for chinoiserie, japonerie, turquerie, etc. spread in Europe. The result was the appearance of the motif of a blackhead wearing a turban in the jewellery art and sculpture of certain European countries, which began to be used as a motif in the manufacture of rings, earrings, brooches, and pins. **Scientific novelty.** The article highlights that the origins of the fashion for the Moor's head motif in European jewellery date back to the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries and relate to the territory of modern Croatia. This type of jewellery known as Morčić was worn by both men and women (men mostly one or two earrings) initially as a charm against the Turks, and later as a jewel that attracted success. The city of Rijeka became the country's most famous centre for jewellery with the head of the Moor, although similar traditional pieces are still made throughout Dalmatia and more widely — along the Adriatic coast, from Zagreb to Dubrovnik. Italy, with Venice as its centre, is another country where jewellery with the motif of a Moor's head, known as Moretto, is actively manufactured. These jewellery items are designed for a wealthier consumer and are decorated with diamonds, enamels, elegant openwork, and symbols of the city, such as Doge's hats and gondola elements, etc. Similar jewellery pieces are also valued in the United Kingdom, where they are known as Blackamoor, although they are ordered either from Venetian jewellers or French fashion houses like Dolce & Gabbana, Cartier, Hannah Bernhard, etc. The idea of crafting souvenirs with the image of a Moor's head, including brooches and small figurines made of black charred wood, was also adopted in Germany, where they are known as Mohrenbüste. **Conclusions.** Morčić, Moretto, Mohrenbüste, and Blackamoor are motifs of jewellery art and sculpture of various European countries, which adopted the trend of depicting the "head of a Moor" or "the head of a Negro" ("the head of an Arap"). At the same time, Morčić, or Mori took root in Croatia as a more democratic version of the Italian Moretto, and became a national souvenir of Croatia, made in gold or silver with enamel decoration. Such a talisman has long been worn by men and women in this country. Souvenir items of Morčić, decorated with enamels, are also made from ceramics. These items are more akin to the German concept of Mohrenbüste. In general, Croatian Morčić and Italian Moretto, known as Blackamoor ("Moors") with the spread of fashion for exotic motifs within the trends of colonial art are collected by the English.

**Keywords:** Morčić; Moretto; Mohrenbüste; Blackamoor; Moor's head; Orientalism; jewellery art; tree; Venice; Croatia; Great Britain

### Для цитування

Shkolna, O., & Kovalchuk, O. (2023). Morčić, Moretto, Mohrenbüste, and Blackamoor as a Manifestation of Orientalism in European Jewellery Art. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 49, 34–47. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293282>

### Introduction

In recent years, the work of the world's leading designers testifies to the special role of oriental in-

fluences in the development of contemporary fashion trends. In this regard, certain themes and visions of decorative and applied arts and sculpture that relate to fashion and interior design are essential. In this

Received 30.06.2023; Accepted 04.09.2023

This article was published Online First 15.12.2023

\*Corresponding author

context, special attention is given to the motifs of jewellery of Morčić, Moretto, Mohrenbüste (Fig. 1), and Blackamoor, which are almost synonymous and reflect manifestations of Orientalism in the European art of various countries during the Modern Era.



**Fig. 1.** Mohrenbüste. Brooch, Bust with the turban.

Ebony face decorated with gilded overlays, gemstones and semi-precious stones, turquoise, and pearls. Auktionshaus Mars Würzburg. 2023. Source: (*Brosche, Mohrenbüste mit Turban*, n.d.)

*Recent research and publication analysis.* An important work for this research is Frederick Bohrer's book *Orientalism and Visual Culture Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*. The author explores the tools of postcolonial theory related to the analysis of the exoticism of the historicism era, as well as reflections of the British, French, Germans, and other representatives of the peoples of Europe, which resulted in certain genres of painting, sculpture, jewellery, magazine prototype design, etc. (Bohrer, 2003).

The issue of the resurgence of a new Orientalism from the Middle East was discussed in the article of the same name by the Qatari author Al-Fahad Kholood (2023). His publication raises questions about Oriental art in museum collections, especially considering Edward Said's concept of Orientalism and in the midst of the new popularity and relevance of the broader context of the development of Oriental art for a global audience of connoisseurs of cultural exchanges.

The importance of semiotics in jewellery, which exists at the intersection of artistic thought and histor-

ical shifts in societies of different countries was considered by Liliانا Kondratikova through the prism of ornamentation. In her work *Contemporary Jewellery between History, Art, and Symbol*, the author attempted to understand the issue of fashion in jewellery masterpieces that were developed based on centuries-old traditions (Kondratikova, 2011).

Aspects of researching jewellery in the modern world through the prism of understanding them as a "document of the era" became the subject of interest for co-authors Helen Drutt and Peter Dormer. These American scholars, in their monograph *Jewellery of Our Time: Art, Ornament and Obsession Hardcover*, raised issues about the individual expression of the master-artist in goldsmithing and aspects of how contemporary collectors and connoisseurs perceive these works (Drutt & Dormer, 1995).

On the other hand, English researcher Clare Phillips (1996), in her book *Jewellery: From Antiquity to the Present*, posed questions about the study of goldsmithing masterpieces created by anonymous craftsmen, taking into account modern knowledge about various metals and gems, as well as the social context of the creation of certain designs.

Also important in the context of the research topic is the work of T. N. Pollio (2021), *The Art of Medieval Jewellery: An Illustrated History*. In this book, the author distinguishes Graeco-Roman reflections of the ancient world in the history of goldsmithing in Central and Eastern Europe. He also explores the Eastern Byzantine Oriental influences and the representative value of jewellery for the establishment of medieval newborn kingdoms and small states. He notes, "Jewellery has always reflected the art and culture of the individual societies in which they appeared" (Pollio, 2021).

Medieval fashion trends in Northern Renaissance and Mannerism jewellery art are explored in the article by Ukrainian scholars Yuliia Romanenkova, Halyna Kuzmenko, and Ivan Bratus (2019). The researchers aimed to study pendants from various European countries located north of the Alps as a distinct phenomenon in jewellery art at the intersection of the end of the medieval era and the beginning of modern era. However, this research did not specifically address the motifs of the Moor's head, which gained popularity in Europe at the end of the 16<sup>th</sup> to the beginning of the 17<sup>th</sup> centuries.

Scholars record a new phase of interest in jewellery as they strive to understand goldsmithing from the perspective of "wearable art," i.e., everyday jewellery. For instance, Ralph Turner's (1999) monograph, *Jewellery in Europe and America: New Times, New Thinking*, reveals various aspects of unconventional and captivating jewellery design that evoke tactile desires and a longing to possess them.

Regarding unusual techniques, authentic design, and rare methods in jewellery art, which resonate with the traditions of Croatian Morčić ensembles, it is worth mentioning the publication by Baltic researcher Lolita Jablonskienė (2001), *Contemporary European Amber Jewellery and Tradition*.

Regarding the understanding of the jewellery heritage of the cultures of individual peoples inhabiting the countries of the Maghreb, in particular Morocco, K. Loughran's (2003) work *Jewellery, Fashion, and Identity: The Tuareg Example* is important. In this book, the author examines necklaces, rings, bracelets, crosses, and their forms and designs prevalent among the Tuareg people, a Berber ethnic group inhabiting North African countries, including the Sahara Desert, parts Libya, Algeria, Morocco, Niger, Burkina Faso, Mali, and others.

Loughran's publication brings the exotic world of jewellery of nomadic peoples close to Moroccans, who were called Moors in ancient times, closer to the awareness of their aesthetics by Europeans (Loughran, 2003). It is known that even the legendary French fashion designer Yves Saint Laurent greatly appreciated the jewellery of the Tuaregs and Berbers — the autochthonous population of Morocco, where the fashion designer lived in recent years and developed his collections.

However, the essence of concepts related to the Moor's head motif has not been separately studied in Ukrainian art, nor has the visual imagery of objects related to these definitions been explored. In Europe, a significant part of the authors of extended explanatory articles with a scientific apparatus, as well as many collectors and connoisseurs of antiques and certain topics in jewellery and oriental art in general, are interested in the issues of Morčić, Moretto, Mohrenbüste, and Blackamoor, etc.

Valuable material about Morčić of an art studies nature has been published on the Croatian website of the city of Rijeka. It includes details about the origins of this motif in the specified region and provides an art studies evaluation of certain artistic qualities of jewellery of this type (*Riječki morčić (Moretto Fiumano)*, 2019). Currently, it is known that over 70% of women in Rijeka and other individual localities of contemporary Croatia wear these accessories.

An important source of data regarding Croatian Morčić and Italian Moretto was the publication of the author Brankic with the same title *Moretto*, in which certain historical features of the fashion for this jewellery were revealed.

Das Nandini's co-authored (2021) article on Blackamoor is also important for understanding the chosen topic, and contributes to the understanding of the spread of this artistic phenomenon in the United

Kingdom and other European countries (especially Spain and Italy). The article provides facts about curiosities related to the black population and its subordination in the society of the era of colonisation, which gradually contributed to the formation of a certain grotesque image of representatives of certain national communities, including Arabs, Berbers, and more.

**The aim of the article** is to reveal local artistic and figurative features of the motifs of Morčić, Moretto, Mohrenbüste, and Blackamoor in the jewellery art of Croatia, Italy, Germany, and the United Kingdom of the modern era.

## Results

There are legends that allegedly the first Morčić (jewellery pieces featuring the motif of a "Moor in a turban", the "head of a Negro or an Arap in a turban" were originally amulets for sailors and fishermen) appeared in circulation in the regions of modern-day Dalmatia as symbols of victory over the Turks in the 16th century, starting in the city of Rijeka, and later spread throughout the Adriatic region, from Zagreb to Dubrovnik. Initially, they were made of wood that was burnt to black. Later, these amulets for sailors began to be crafted from clay. Since the 17<sup>th</sup> century, the "Moor in a turban" motif was adopted by local jewellers. In the 19th century, Croatian-made Morčić jewellery pieces were common in the everyday life of many Eastern European countries.

Today, these jewellery pieces have actually become a national symbol of Croatia in the field of jewellery. Besides Rijeka, they are crafted by jewellers in other cities. For example, in Velika Gorica. Morčić jewellery is highly popular in the Croatian tourist city of Dubrovnik, where they are sold on a part of one of the streets in the old town, which was previously inhabited by Venetians and Turks.

The artistic features of Morčić's images are usually associated with the somewhat exaggerated appearance of a dark-skinned face in a white turban with black and red spots. At the same time, the eyes and lips on the stylised face in Croatian jewellery tradition are almost always highlighted in gold. In the tradition of this country, men typically wear Morčić as an earring in the left ear, while women use this amulet for various types of jewellery.

For example, local rings with Morčić can feature either a single Moor's head or two heads, facing each other as if they were the two ends of a snake (manufactured by the AR jewellery company from Zadar) (Fig. 2–3). Josef Gjoni's company in Zagreb and Rijeka, GJONI, even produces "six-headed" rings, in which three heads look up above the ring, the other three — mirrored down (*Morčići*, n.d.b) (Fig.4).





**Fig. 2.** Morčić earrings in gift packaging from the Frederika company, Opatija, Croatia. Silver, enamel.  
Source: (*Buy morcic in Dubrovnik*, n.d.)



**Fig. 5.** Morčić jewellery made of sterling silver with red and white enamel. ZLATARNA KRIŽEK company, Velika Gorica, Croatia. Source: (*Sterling Silver Earrings*, n.d.)



**Fig. 3.** Morčić gold ring with double heads of a Moor. Jewellery company AR, Zadar, Croatia. Gold, enamel.  
Source: (*Zlatni prsten morčić*, n.d.)



**Fig. 6.** Costume jewellery. Earrings and pendant with corals with images of Morčić from the SEA TREASURE company, Opatija, Croatia. Source: (*Morcic. Original Croatian jewellery*, n.d.)

The most recognisable forms of the image of the "Moor in a turban" are inherent in the Croatian tradition and are extremely close to the image of a dark-skinned man in oriental exotic clothing of the Venetian Moretto (Fig. 7–9). At the same time, it should be noted that the specified subtype of Morčić is most common in Rijeka and the Kvarner region in Dalmatia.



**Fig. 4.** Rings Morčić and Morčići from the Croatian company GJONI, Zagreb and Rijeka, Croatia. Gold, enamel.  
Source: (*Moretto / Ring*, n.d.)

ZLATARNA KRIŽEK in Velika Gorica, near Zagreb, for example, makes jewellery items from sterling silver with solid red enamel instead of black (Fig. 5). Some brands, like SEA TREASURE from Opatija, incorporate coral or other stones in their designs featuring the Moor's head motif (Fig. 6).



**Fig. 7.** Antique brooch with Morčić motifs. Riccardo Fiumane, Croatia. Source: (*Riječki morčić (Moretto Fiumano)*, 2019)



Fig. 8. A set of gold jewellery decorated with enamel featuring the Morčić motif by ZLATARNA KRIŽEK company, Velika Gorica, Croatia. Source: (Žubrinić, 2012)



Fig. 9. Promotional products with Morčić motifs from Croatia. Source: (*Morčić linija*, n.d.)

According to local commodity researchers, "In addition to the women of Rijeka, Morčić is also worn by the women of Istria, Grobnik and the Kastav region, of Vinodol and Gorski Kotar. It is worn by women on the islands of Pag, Rab, Krk, and Cres. In Rijeka, it is called "Mori", in Istria "moretti", in the Vinodol region "Morci", in Kastav "Morci earrings", and in Gorski Kotar "Morceki" As trading developed, the Moretto found its way through Senj into Lika and even into Bosnia. Sea routes brought it to Split, Zadar, and the northern Dalmatian islands" (*Sterling Silver Earrings*, n.d.).

These products became particularly widespread during the Baroque era. The Venetians and other Italians who lived on the present-day Croatian coast, in particular in Poreč, Trogir, Dubrovnik, etc., were obsessed with fashion for everything oriental during this period. In the ethnic Italian territories, there was also a fashion trend for Moretto, which is what they called Morčić. And even after the accession of the lands of present-day Croatia to Austria-Hungary, the interest in these themes of jewellery art in Europe did not disappear, but, on the contrary, became even greater. The 19<sup>th</sup> century, marked by an interest in indigenous Oriental hermetic cultures, further intensified this fashion.

It is believed that for centuries, the Romans used the Moors, who had previously migrated to Europe,

as warriors. Some of them settled on the Adriatic coast in ancient times, while others arrived after the 9th century when the Saracens conquered certain European lands. Many Moors later found their way to the Balkans as exotic servants. Already from the Middle Ages, games called "moreshka" (similar to the Spanish "moreska") were common here.

Several Croatian legends attempt to explain the appearance of the Morčić ("Moor's head") motifs in jewellery art. According to one legend, during the Turkish invasion in the 16th century, a woman prayed extremely hard, raising her eyes to the sky. As her tears fell, stones began to rain down on the heads of the enemy, and white turbans were left on the fields. After achieving victory on the Grobnik Field, men began to order their wives earrings with Morčić motifs from local jewellers (*Moretto — Morčić Jewelry*, n.d.).

Over time, the Croatian city of Rijeka began to honour this motif as a symbol of victory over the Turks. Fig. 10). They created it as a modest version of the elegant Venetian Moretto. Initially, both women and men wore a single earring as a kind of talisman-amulet and believed that it could protect them during Ottoman attacks. It was thought that the turban would repel the rough attackers. Later, the idea of protection caught on, and fishermen and sailors put one earring in their left ear before heading out to sea.



Fig. 10. Varieties of Morčić jewellery brooches, Rijeka, Croatia. Silver, gilding, gold, enamel, glass inserts. Source: (*Morčići*, n.d.a)



It should also be noted that in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, the faces of pages and servants in Italy were customarily painted black to mimic masks (*Moretto — Morčić Jewelry*, n.d.). The love of dressing up in the Baroque theatrical era drew attention to this jewellery, which could be worn by various social classes.

According to another legend, in the Peljesac region (near the modern Peljesac Bridge to Dubrovnik), there lived an Italian countess who had a dark-skinned companion as a servant. She decided to order jewellery with the image of her servant, after which the fashion for similar items spread throughout the larger region of what is now Croatia.

Gradually, in Rijeka, a carnival dedicated to the image of Morčić with appropriate masks (*Moretto — Morčić Jewelry*, n.d.) was initiated. Here, since 1755, it became possible to set standards for gold and silver jewellery. In Rijeka, the original name sounds like "Morchich", "Mori". In the Vinodol region, it's called "Morchi," in Kastav "Rachini Morchi", and in Gorski Kotar "Morcheki".

In 1771, the jeweller Gianbattista Farello crafted a pair of earrings with an image of Morčić, adorned with rubies and pearls, upon the request of a wealthy townsman. From that moment on, this type of jewellery appeared in exhibitions and stores throughout Europe, leading to the enduring fashion for oriental motifs in regional jewellery for the next few centuries.

During the Austrian rule, the fashion for various "Moorish-Negro" motifs in sculpture spread to Germany, where a special term was coined to refer to them — Mohrenbüste. However, in this context, this group of works transitioned into a distinct form of sculpture, bordering on accessories, and became more adapted to decorating cabinets than for use as part of clothing ensembles. Although among such works in the mid-20<sup>th</sup> century, there are brooches, the images on them have exaggerated facial features, including the nose and lips, and are not as graceful as those of Morčić or Moretto in Croatia or Venice.

In 1845, the wife of Emperor Ferdinand II, the Austrian Empress Maria Anna of Savoy, ordered a jewellery set with Morčić motifs from Giovanni Corossacz, a jeweller from Rijeka, which she saw in the ears of the local women, whom she gladly observed while studying their accessories — pairs of earrings, flexible bracelets, pin pendants (*Riječki morčić*, 2019) (Fig. 11). From then on, it was believed that Morčić jewellery glorified their owners, contributing to their success.

Given the demand, this jeweller and his successor Mihić repeated this order many times. This was later documented by the Rijeka art historian Riccar-

do Gigante (1881–1945). From a technical point of view, the mentioned set was decorated with enamel and engraving. Gemstones and jewellery corals were also incorporated into such ensembles (*Riječki morčić*, 2019).



**Fig. 11.** A gold pin-brooch with enamel featuring triple Morčić heads and its advertisement in Croatia during the Rijeka Carnival. Source: (Barbarić, 2020; *Riječki morčić* (Moretto Fiumano), 2019)

Later, Riccardo Gigante noted that in addition to the well-established patterns developed by Corossacz and his cousin Mihić for Maria Anna, Riccardo's father, Agostino Gigante, also developed new designs at the company Gigante&Co founded by him in 1774 (*Riječki morčić*, 2019).

Since then, Morčić has become a symbol of Rijeka, worn by both common people and aristocrats of the region. The Gigante family's workshop attracted tourists from all over Europe. In 1878, the firm's products were exhibited at the World Exhibition in Paris, and one Morčić was purchased for a collection by the Duke of Joinville (*Riječki morčić*, 2019).

In 1905, on the territory of modern Croatia, father and son Antonio and Modesto Rubessa crafted a crown with Morčić decorations for the Church of St. Vitus (Fig 12). Legends began to appear about the goldsmith traditions of this area. For instance, a set of Morčić with rubies was presented as a gift from the city to Princess Stephanie of Belgium (*Riječki morčić*, 2019).



**Fig. 12.** Crown with Morčić from Rijeka, 1905. Source: (*Riječki morčić* (Moretto Fiumano), 2019)

During this period, men continued to wear earrings in one or both ears, as documented in photographs of the region from the late 19<sup>th</sup> to the early 20<sup>th</sup> centuries. In Rijeka, Morčić jewellery during this period was often referred to by the Italian model, Moretto Fiumano (*Riječki morčić*, 2019).

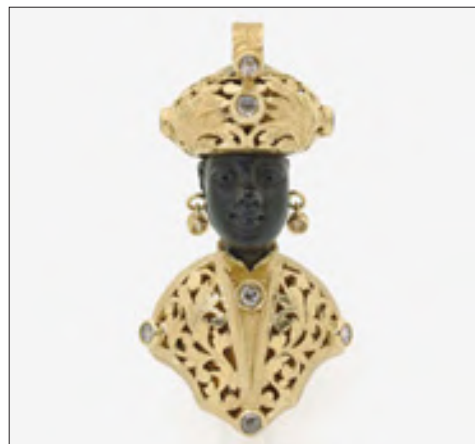
Considering that the real Venetian Morettos were more filigree and extremely expensive, the Croatian jewellery remained more viable. Since 1991, the carnival mask "Morčić" in Rijeka has gained the status of an official symbol of the city. In Rijeka, they established the Morčić-Moretto Museum (*Riječki morčić*, 2019), distinguished the profession of "moretist", and collaborated with the last hereditary master-jeweller of the city, who knows the ancient technology of goldsmithing — Gjon Antoni, the son of Joseph Antoni.

Overall, it should be noted that the Morčić motifs in jewellery spread throughout the entire Adriatic (*Morčići*, n.d.a), from Venice (where it retained the name Moretto) to Dubrovnik. Although even in De Morant Henry's work, there is virtually no information about jewellery of this type (de Morant, 1987).

Among the well-known brands in Venice producing Moretto jewellery, mention should be made of the Giulio Nardi firm, whose products from the 1920s-1930s are still highly valued at World auctions. Its founder moved to Venice from Florence in the early 1920s and established a business producing and selling jewellery with the head of a Moor right on St. Mark's Square. In particular, one brooch that survived from this period contained a traditional piece of ebony (Fig. 13–14).



**Fig. 13.** Moretto pendant by Nardi, mid-20<sup>th</sup> century. 18k gold, garnet, turquoise, artificial stones, synthetic corundum. 23.4 grams. The lot sold at Dorotheum in Vienna for 3200 euros in 2014. Source: (*A Nardi pendant*, n.d.)



**Fig 14.** Moretto brooch by Nardi, 1930s. It was offered for 7000 euros. Gold. Source: (*Moretto Brooch. Venice*, n.d.)

At the same time, elegant Italian jewellery in the Moretto style (that is, a la Moorish style) (Fig. 15–17) apparently existed until 1581, when the English began to wear them as Blackamoors ("black Moors"). Although such jewellery pieces were localised in the Venetian region around 1800 (Fig. 18), where a significant number of "Moors" from Spain emigrated during this period. Here, they were also called Blackamoors because they were wealthy dark-skinned representatives of the new merchant elite. The name at the time did not have a negative connotation, considering that an extra letter "a" was added for euphony, essentially creating a pun between these two roots, which transformed into the phrase "Black Amour" and became a kind of love talisman.



**Fig. 15.** Venetian Blackamoor earrings by the Venetian company CapricosVenezia. 925 sterling silver with cubic zirconia, pearls, and rubies ("Venetian Blackamoor" earrings in 925 Sterling silver)





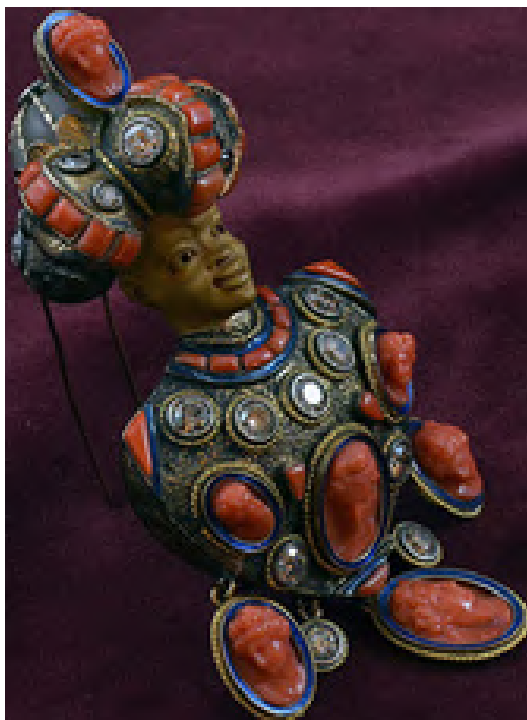
**Fig. 16.** Venetian Blackamoor earrings made of 925 silver with gold plating, zircons, ruby, and fired enamel. Handcrafted by the Venetian company CapricosVenezia. Source: Photo from the website: ("*Blackmoor venetian*" 925 silver, n.d.)



**Fig.18.** Istrian Moretto earrings by the Venetian company CapricosVenezia. 925 silver, gold-plating, enamel. Source: ("*Istrian moretto*" earrings in 925 gilded silver with fired enamel, n.d.)

Between the 1800s and 1900s, this community produced a huge number of such jewellery items in Venice. In most cases, the Moor's head was made from ebony or other valuable woods or onyx. In the details of the decor, technologically complex openwork could be used, as well as clusters of the city on the water — doge hats, elements of gondolas, etc.

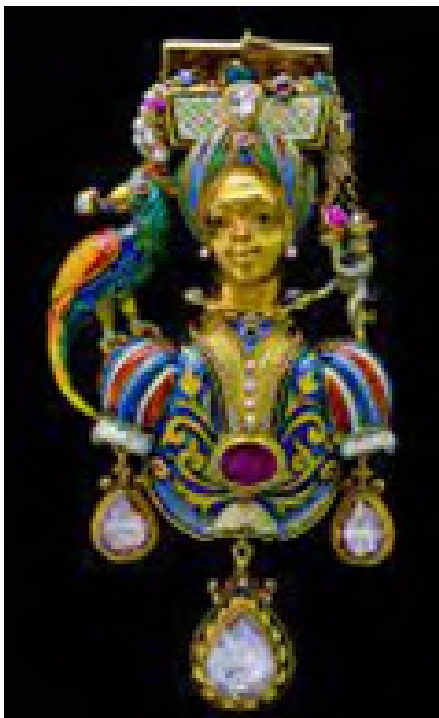
These items were in demand in neighbouring Great Britain, where the fashion for them was established mainly among the aristocracy. In fact, in Britain, Blackamoor were called Venetian Moretto motifs in jewellery and sculpture (Fig. 19–21). It is known that the term Blackamoor was first used in 1581. It is also worth noting that the term Black Moor or Blackamoor was the English version of the translation of the concept of "Moor's Head", i.e., "Black Moor" (*Moretto — Morčić Jewelry*, n.d.).



**Fig. 17.** Venetian jewellery brand Attilio Codognato. Moretto pendant brooch with light wood, coral, and enamels. Source: Photo from the website: (*I moretti di Venezia*, 2021)



**Fig. 19.** Enrico Simionato — L'angolo d'Oro. Moretto Ring. Ebony, polished 925 sterling silver, 18-karat yellow gold, classic cut diamonds (white, yellow, brown) with a total weight of 0.62 carats, openwork. The piece features Venice clusters — the doge's hat and the stern iron of the gondola. Source: (*Enrico Simionato — L'angolo d'Oro*, n.d.)



**Fig. 20.** Venetian jewellery brand Attilio Codognato. Moretto pendant brooch with references to the colour scheme of Sicilian ceramic jewellery. Source: (*I moretti di Venezia*, 2021)



**Fig. 21.** Spilla Moretto brooch by the Venetian company MISSIAGLIA. Handmade. 18-karat yellow gold, antique cut diamond. Source: (*"Moretto" Brooch*, n.d.)

A well-known example is the wearing of such an accessory in the form of a brooch by members of the British royal family. In 2017, Michael of Kent (the wife of Queen Elizabeth's cousin) wore a Blackamoor brooch, which offended Meghan Markle, who is of African-American descent. The works of Attilio Codognato, products of Enrico Simionato, Eredi Jovon, MISSIAGLIA (founded in 1846), the brand Capricos Venezia, and Foscarini Moretto are famous in this field (Table.1).

Table 1

**The typology of jewellery items with Morčić, Moretto, and Blackamoor motifs, as well as the main brands specialising in this segment of jewellery production in Europe**

Name of the jewellery	Country of origin, main production cities	Period of emergence	Types product materials	Masters/brands
<b>Morčići</b> (Moria, Mori, Morči, Račini morci, Morčeki) <b>Morchich</b>	<b>Contemporary Croatia</b>  (Rijeka, Velika Gorica, Dubrovnik, Opatija, Zagreb)	The end of the 16 <sup>th</sup> century	Burnt to black wood, clay, corals, precious metals and costume jewellery, gems <i>Jewellery:</i> rings, earrings, pendants, brooches, bracelets, crown decorations	Josef Gjoni's company GJONI in Zagreb and Rijeka; Giovanni Corossacz and Antun Mihić, Rijeka; Gigante & Co, Rijeka; ZLATARNA KRIŽEK, Velika Gorica; SEA TREASURE, Opatija; Antonio and Modesto Rubessa (Rubeša), Rijeka; Moretto Fiumano, Rijeka; Gianbattista Farello, Rijeka; Joseph and Gjon Antoni, Rijeka

*Continuation of Table 1*

<b>Moretto</b>	Italy (Venice, Florence)	The term appeared in 1581, and jewellery became widespread around 1800.	The Moor's head was often crafted from ebony and other valuable woods or onyx, complemented with enamels, openwork, Venice cluster motifs such as doge hats, elements of gondolas, and corals. Gold, silver, diamonds, and gems. <i>Jewellery:</i> brooches, rings, earrings, pendants, and necklaces.	Giulio Nardi; CapricosVenezia company; Enrico Simionato; MISSIAGLIA company; Attilio Codognato brand; Foscarini Moretto products; Eredi Jovon.
<b>Blackamoor, Moors</b>	Spain, United Kingdom	The term was first used in 1581.	Gold, silver, diamonds, and gems. <i>Jewellery:</i> brooches, rings, earrings, pendants	For the British market, Venetian brands, as well as French Dolce & Gabbana, Cartier, Hanna Bernhard
<b>Mohrenbüste</b>	Germany	19 <sup>th</sup> century.	<i>Jewellery:</i> Brooches. Figurines made from burnt to black wood.	

\*Developed by the authors

It is known that Diana Vreeland, the editor of Vogue, collected a famous collection of Blackamoors.

**Conclusions**

Thus, Morčić, Moretto, Mohrenbüste, and Blackamoor as manifestations of Orientalism in European jewellery art are not the same. Morčić and Moretto are similar types of jewellery and small-scale sculptures with some regional differences. In ancient times, there were earlier examples of the Croatian motif of the Moor's head in jewellery art (around the late 16<sup>th</sup> to early 17<sup>th</sup> centuries).

Due to historical and geopolitical circumstances, Croatia had close ties with the Ottoman Turks, who, in the first half of the 16<sup>th</sup> century, controlled parts of Dalmatia along with Dubrovnik. Therefore, in such jewellery, the idea of victory over the Muslims was symbolically represented by the turban on the Moor's head, signifying the conquest of the enemy (psychological category: draw or mold your fear — and you will take control of yourself). Thanks to this symbolism, Morčić jewellery became equally popular among both genders, although initially, they were used more by fishermen, sailors, former soldiers, and others.

Considering the well-developed jewellery art in the territory of ethnic Croatia since the times of Ancient Rome, Byzantium, and Italy, close relations with the Venetians (which influenced the stylistics, typology of forms, and artistic features of related works in both Italy and Croatia, especially during the period from the 16<sup>th</sup> to the early 21<sup>st</sup> centuries), as well as the Habsburg Empire — Austria-Hungary (16<sup>th</sup> to early 20<sup>th</sup> centuries), over the last four centuries, there has been mutual enrichment of the creativity of jewellers in these countries, which were in close mutually complementing development.

The latter fact led to the spread of the fashion for exotic, somewhat rough figurines and brooches in the German-speaking world in the form of an oriental motif of the head of a dark-skinned person (often with enlarged nostrils, deliberately plump lips, etc.).

In comparison with the northern countries of Europe, Italians, instead of dryness and a certain sarcasm in the images of exotic Moors (a conditional and not quite historically correct name), mixed race and blacks, whose wealthy representatives moved to this region at one time and became part of its diverse society, in particular the merchant establishment, treated such images with love and tried to make the

hypostases of their fellow countrymen as refined in jewellery art as Murano glass, Venetian masks, and more.

In this sense, the images of the designated hero or heroine here gradually acquired a carnival flavour, became part of the theatrical philosophy, aesthetics, cross-cultural traditions, in which everything exotic in the Baroque era acquired an exceptional and distinctive character, thus making it valuable and unique. All of this was intensified by techniques like filigree and hot enamel, as well as gemstone inlay in the jewellery tradition of Italy.

It was according to Italian tradition that the diverse population of present-day Croatia, where Arabs, people of mixed African descent, and people of the Maghreb countries moved in compact groups in several waves from the Middle Ages, began to carnivalise the image of Morčić-Moretto. Because of this, the phenomenon of such masks and events arose in Rijeka with the participation of people dressed up and made up in a certain way to match this image.

On the other hand, the poetics of the concept of Blackamoor, recognised in the culture of Great Britain, is essentially the English name for the Italian Moretto and also does not have a negative connotation. English people, over several centuries, pursued a conscious policy of colonising Bedouins, Berbers, and others, and as a result, people from India, Sri Lanka, modern-day United Arab Emirates, Morocco, and more became members of their civil society. At the same time, at the time of the signing of the agreement with Berber Morocco by the British in 1856, this country was called "Mauretania" (not synonymous with modern Mauritania), which is why the display of some interaction and fashion for jewellery with exotic members of the new European family was a kind of demonstration in Great Britain.

Currently, it can be observed that Morčić has become a national brand only in Croatia. It is perceived as the symbol of the city of Rijeka and has gained popularity throughout the Adriatic coast. The range of jewellery products featuring the Moor's head includes rings, earrings (worn by both men and women), bracelets, brooches, pendants, and elements for decorating crowns.

It's worth noting that in Croatia, compared to Italy, where this branch of goldsmithing also has ancient traditions, they tend to produce simpler items. Similar jewellery in Croatia mulburnhas a more democratic character with slightly exaggerated plastic modelling. However, some local jewellery pieces, made in silver, gilded silver, or gold, are exclusive and refined works and have been well-received even at international exhibitions in Paris, where they found their audience among connoisseurs.

These circumstances have led to the emergence of a separate specialisation in creating Morčić jewellery among jewellers in Zagreb, Rijeka, Opatija, Dubrovnik, in particular with a piece of black wood. A distinctive feature of Croatian jewellery of this kind is the white or red enamelled turban on the Moor's head (often with black, gold, or red enamel dots), sometimes combined with precious, semi-precious, or jewellery stones. The use of pearls and coral in compositions with Morčićs adds a special touch.

*The scientific novelty* is determined by the contribution of authors who, for the first time, raised issues about the culture of shaping, plastic modelling, and the typology of products with the Moor's head in various manifestations of European art with oriental colouring, the sources and inspirations for this image in Croatia, Italy, Germany, and the United Kingdom. Additionally, their contribution lies in introducing the terms Morčić, Moretto, Mohrenbüste, and Blackamoor into international scholarly discourse in jewellery art, defining their artistic characteristics, considering materials and execution techniques, the features of interpretation, and more.

*The prospects for further research* should be associated with the verification of information about individual firms that specialised and continue to specialise in producing such products in European jewellery art. It also involves expanding information about the existence of this image and the leading goldsmiths who proposed their design variations for jewellery with the Moor's head.

## References

- A *Nardi pendant – Moors* [Image]. (n.d.). Dorotheum. Retrieved June 1, 2023, from <https://www.dorotheum.com/en/1/3391982/> [in English].
- Al-Fahad, K. (2023). The Resurgence of a New Orientalism from the Middle East. *World Art*, 13(1), 79–99. <https://doi.org/10.1080/21500894.2022.2142275> [in English].
- Barbarić, T. (2020, July 31). *Legendarni riječki morčići na udaru, u New Yorku ih više ne žele jer su 'rasistički'. Provjerili smo što na to kažu u Rijeci* [The legendary Rijeka morčićs are under attack, they are no longer wanted in New York because they are 'racist'. We checked what they say about it in Rijeka]. Tportal. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/legendarni-rijecki-morcici-na-udaru-u-new-yorku-ih-vise-ne-zele-jer-su-rasisticki-provjerili-smo-sto-na-to-kazu-u-rijeci-20200731> [in Croatian].
- "Blackmoor venetian" 925 silver gilded earrings with zircons, ruby root and fired enamels* [Image] (n.d.). CapricciVenezia. Retrieved June 23, 2023, from



- <https://en.capriccivenezia.com/product-page/orecchini-moretti-veneziani> [in English].
- Bohrer, F. N. (2003). *Orientalism and visual culture: Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*. Cambridge University Press [in English].
- Brosche, Mohrenbüste mit Turban, Gesicht aus Ebenholz* [Brooch, Moorish bust with turban, ebony face] [Image]. (n.d.). Invaluable. Retrieved June 12, 2023, from <https://www.invaluable.com/auction-lot/brosche-mohrenbueste-mit-turban-gesicht-aus-ebenh-7150-c-21447ddbfd> [in German].
- Buy morcic in Dubrovnik, Croatia* [Image] (n.d.). Oddviser. Retrieved June 13, 2023, from <https://oddviser.com/croatia/dubrovnik/morcic> [in English].
- Condraticova, L. (2011). Contemporary Jewellery between History, Art and Symbol. *Postmodern Openings*, 2(7), 53–65. <https://postmodernopenings.com/wp-content/uploads/2011/10/PO-7-51.pdf> [in English].
- Das, N., Melo, J. V., Smith, H. Z., & Working, L. (2021). Blackamoor/Moor. In *Keywords of Identity, Race, and Human Mobility in Early Modern England* (pp. 40–50). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1t8q92s.7> [in English].
- de Morant, H. (1987). *Historia Sztuki Zdobniczej od pradziejów do współczesności* [History of Decorative Art from prehistory to the present day]. Arkady [in Polish].
- Drutt, H., & Dormer, P. (1995). *Jewelry of our time: Art, ornament and obsession*. Rizzoli [in English].
- Enrico Simionato – L'angolo d'Oro. Moretto Ring* [Enrico Simionato – The Golden Corner. Moretto Ring] [Image]. (n.d.). Venice Original. Retrieved June 5, 2023, from <https://www.veniceoriginal.it/en/jewellery/608-moretto-ring.html> [in Italian].
- I moretti di Venezia – 1* [The Moretti of Venice – 1] [Image]. (2021). Attilio Codognato. <https://www.attiliocodognato.it/it/i-moretti-di-veneziah-1/> [in Italian].
- "Istrian moretto" earrings in 925 gilded silver with fired enamel* [Image]. (n.d.). CapricciVenezia. Retrieved May 15, 2023, from <https://en.capriccivenezia.com/product-page/orecchini-moretto-istriano> [in English].
- Jablonskienė, L. (2001). Contemporary European amber jewelry and tradition. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 22, 251–254 [in English].
- Loughran, K. (2003). Jewelry, fashion, and identity: The Tuareg example. *African Arts*, 36(1), 52+. <https://link.gale.com/apps/doc/A109904178/AONE?u=anon-4db69360&sid=googleScholar&xid=3681e477> [in English].
- Morčić linija – Svilena marama Morčić* [Morčić line – Morčić silk scarf] [Image]. (n.d.). Rijeka Tourist Bord. Retrieved June 3, 2023, from <https://shop.rijeka.hr/morcic-svl-marama.html> [in Croatian].
- Morcic. Original Croatian jewellery* [Image]. (n.d.). Morsko Blago. Retrieved June 3, 2023, from <https://www.morsko-bлаго.hr/en/morcic.html> [in English].
- Morčići* [Morcici] [Image]. (n.d.a). Croatia Reviews. Retrieved May 10, 2023, from <https://croatiareviews.com/products/morcici> [in Croatian].
- Morčići* [Morcici] [Image]. (n.d.b). Gjoni. Retrieved June 15, 2023, from <https://www.zlatarna-jozef-gjoni.hr/catalog/tradicionalni-hrvatski-nakit/morcici> [in Croatian].
- Moretto – Morčić Jewelry* [Image]. (n.d.). Istriamet.org. Retrieved June 3, 2023, from <https://www.istriamet.org/istria/crafts-trades/jewelry/moretto/> [in English].
- Moretto / Ring* [Image]. (n.d.). Zlatarne Jozef Gjoni. Retrieved June 3, 2023, from <http://www.zlatarna-jozef-gjoni.hr/en/nakit/zlatni-nakit/moretto-ring/> [in English].
- Moretto Brooch. Venice, 1930s, NARDI* [Image]. (n.d.). Very Important Lot. Retrieved June 3, 2023, from <https://veryimportantlot.com/en/lot/view/moretto-brosche-venedig-1930er-jahre-nardi-93637> [in English].
- "Moretto" Brooch* [Image]. (n.d.). Missiaglia. Retrieved June 17, 2023, from <https://www.missiaglia1846.com/en/products/jewelry/brooch-moretto/> [in English].
- Phillips, C. (1996). *Jewelry: From antiquity to the present*. Thames & Hudson [in English].
- Pollio, T. N. (2021). *The art of medieval jewelry: An illustrated history*. McFarland [in English].
- Riječki morčić (Moretto Fiumano) Tradicionalni autohtoni riječki nakit (bez mitova i legendi)* [Rijeka Morčić (Moretto Fiumano) Traditional autochthonous jewelry from Rijeka (without myths and legends)]. (2019, May 31). Lokalpatrioti Rijeka. <https://lokalpatrioti-rijeka.com/vijesti/rijecki-morcic-moretto-fiumano-tradicionalni-autohtoni-rijecki-nakit-bez-mitova-i-legendi/> [in Croatian].
- Romanenkova, J., Kuzmenko, H., & Bratus, I. (2019). Pendant in the Jewelry Fashion of the Northern Renaissance and Mannerism. *Journal of History Culture and Art Research*, 8(3), 317–329. <https://doi.org/10.7596/taksad.v8i3.2198> [in English].
- Sterling Silver Earrings, Deep Rose* [Image]. (n.d.). Heart of Croatia. Retrieved June 3, 2023, from <https://stores.croatiagifts.com/sterling-silver-earrings-deep-rose-handmade-2-83g-mor-i-earrings-imported-from-croatia-with-coral-discounted-re-stocked/> [in English].
- Turner, R. (1999). *Jewelry in Europe and America: New times, new thinking*. Thames & Hudson [in English].
- "Venetian Blackmoor" earrings in 925 Sterling silver* [Image] (n.d.). CapricciVenezia. Retrieved June 3, 2023, from <https://en.capriccivenezia.com/product-page/orecchini-moretti-veneziani-1> [in English].

*Zlatni prsten morčić* [The golden ring of Morčić] [Image]. (n.d.). AR Zlatarna. Retrieved June 3, 2023, from <https://zlatarna-ar.hr/product/zlatni-prsten-morcic-191008/> [in Croatian].

Žubrinić, D. (2012, October 13). *Victor and Vlado Krizek successfully direct Croatian jewelry company*

*Zlatarna Krizek*. Croatia.org. <http://www.croatia.org/crown/articles/10331/1/Victor-and-Vlado-Krizek-successfully-direct-Croatian-jewelry-company-Zlatarna-Krizek-.html> [in English].

## Морчич, Моретто, Моренбюсте, Блекамур як прояв орієнталізму в європейському ювелірному мистецтві

Ольга Школьна<sup>1\*</sup>, Остап Ковальчук<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна

**Анотація.** *Мета статті* — розкрити художньо-образні особливості понять «Морчич» у хорватському мистецтві, «Моретто» в італійському, зокрема венеційському, «Моренбюсте» у німецькій скульптурі, «Блекамур» у мистецтві Великобританії як типовий для Європи Нового часу прояв орієнталізму в ювелірному мистецтві регіонів з наслідками контактів із маврами, представниками негроїдної раси, колоніалізму й моди на екзотичну прислугу. *Результати дослідження.* У період завершення доби пізнього Середньовіччя — на стику з початком Нового часу в Європі ширилася мода на шінуазрі, японері, тюркері тощо. Результатом в ювелірному мистецтві окремих країн Європи і скульптурі стала поява мотиву чорної голови в тюрбані, котру почали використовувати як мотив при виготовленні кольчиків, брошок, сережок, каблучок, булавок. *Наукова новизна.* Визначено, що витoki моди на мотив голови мавра в ювелірних виробках Європи сягають межі XVI й XVII ст. і стосуються теренів сучасної Хорватії. Тут прикраси такого типу з назвою «Морчич» носили обидві статі (чоловіки — переважно одну чи дві сережки) спочатку як оберег від турків, а згодом як коштовність, що притягувала успіх. Найбільш відомим центром країни з виготовлення прикрас із головою мавра стала Рієка, хоча подібні традиційні ювелірні вироби й досі виготовляють по всій Далмації й ширше — по узбережжю Адриатики, від Загреба до Дубровника. Ще однією країною, де активно виготовляють ювелірні прикраси з мотивом голови мавра під назвою «Моретто» стала Італія з центром у Венеції. Тут такого плану вироби розраховані на більш заможного споживача, оздоблюються діамантами, емаллями, декоруються ошатними ажурними й символами міста — капелюхами дожив, елементами гондол тощо. Прикраси подібного типу цінуються й у Великобританії, де відомі під назвою «Блекамур», хоча замовляють їх або у венеційських ювелірів, або у французьких модних будинках Дольче та Габбано, Картьє, Ганна Бернхард тощо. Ідею виготовлення сувенірів із головою мавра, зокрема брошок та невеличких статуєток з чорного обгорілого дерева, перейняли й у Німеччині (під назвою Моренбюсте). *Висновки.* Цебто, Морчич, Моретто, Моренбюсте, Блекамур — це мотиви ювелірного мистецтва й скульптури різних країн Європи, що перейняли моду на «голову мавра» чи «голову негра» («голову арапа»). Водночас Морчич, або Морія, прижився у Хорватії як більш демократична версія італійського Моретто. Виконаний у золоті чи сріблі з емаллями образ людини будь-якої статі став національним сувеніром Хорватії. Здавна такий талісман у зазначеній країні носили й чоловіки, й жінки. З кераміки також виготовляють сувенірні вироби Морчича, прикрашеного емаллями. Вони більше близькі німецькому поняттю «Моренбюсте». Загалом, хорватські Морчичі й італійські Моретто під назвою «Блекамур» («Moors») з поширенням моди на екзотичні мотиви у межах течій колоніального мистецтва колекціонують англійці.

*Ключові слова:* Морчич; Моретто; Моренбюсте; Блекамур; голова мавра; орієнталізм; ювелірне мистецтво, дерево; Венеція; Хорватія; Великобританія

### Відомості про авторів

**Ольга Школьна\***, доктор мистецтвознавства, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-7245-6010, e-mail: dushaorchidei@ukr.net

**Остап Ковальчук**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-9178-401X, e-mail: o.kovalchuk@kubg.edu.ua

\* Автор для кореспонденції

**Information about the authors**

**Olha Shkolna**, DSc in Art Studies, Professor, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine,  
ORCID iD: 0000-0002-7245-6010, e-mail: dushaorchidei@ukr.net

**Ostap Kovalchuk**, PhD in Art Studies, Associate Professor, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine,  
ORCID iD: 0000-0002-9178-401X, e-mail: o.kovalchuk@kubg.edu.ua





## Адаптація зарубіжних розважальних телепрограм на українському телебаченні

Марина Козловська<sup>1\*</sup>, Кристіна Чорна<sup>1</sup>

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

**Анотація.** *Мета статті* — дослідити специфіку та перспективи інтеграції зарубіжних розважальних телепрограм. Охарактеризувати ступінь наукової розробки адаптованих розважальних програм та інтегрування нових для українського телебачення жанрів і форматів. *Результати дослідження.* Здійснено комплексне дослідження особливостей ефірного наповнення основних телеканалів сучасного українського телебачення; проведено аналіз критеріїв спрямованості розважальних програм. Встановлено, чим характеризується розвиток телебачення в Україні на сучасному етапі. З'ясовано, що проблема домінування адаптованих та запозичених програм є актуальною для українських дослідників. *Наукова новизна.* Проведено глибокий аналіз питань інтеграції зарубіжних програм на українське телебачення, які, незважаючи на свою актуальність, мало досліджені. Висвітлено адаптовані та запозичені зарубіжні телепрограми як своєрідну тенденцію всіх етапів розвитку й становлення українського телебачення. *Висновки.* Розважальні телепрограми з західних країн активно адаптуються на українському телебаченні. Це стосується всіх етапів розвитку українського телемистецтва. Практично всі форми аудіовізуальних ефірних продуктів (музичні кліпи, «мільні опери», ситуативні комедії, художні фільми, ситкоми, ток-шоу, реаліті-шоу, тревел-шоу, телешоу та ін.) піддаються адаптації, що безпосередньо вплинуло на трансформацію нових для українського телебачення жанрів і форматів. Оскільки власне виробництво програм не завжди є доцільним, телевізійні проекти закуповують у зарубіжних приватних компаній, адже готовий і вже показаний телевізійний продукт є дешевшим, ніж його виробництво за власні ресурси. Це сприяло вдосконаленню програмного наповнення якісним контентом від найбільших закордонних компаній, а жанрова структура українських телеканалів трансформувалась відповідно до особливостей американського та британського телебачення.

*Ключові слова:* телебачення; адаптація; інтеграція; телевізійні програми жанри; формати

### Для цитування

Козловська, М., & Чорна, К. (2023). Адаптація зарубіжних розважальних телепрограм на українському телебаченні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 48–53. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293284>

### Вступ

Телебачення в Україні розвивається з різноманітними структурними та змістовими перетвореннями телевізійного процесу, які виявляються в асиміляції старих, традиційних телевізійних жанрів, що часто використовуються, та появи нових — інноваційних, а також в адаптації та запозиченні зарубіжних проєктів, які впливають на трансформацію як новинних програм (утворення парановинних та квазіінформаційних програм), так і розважальних (масове наслідування інфотейменту та шоктейменту).

Сьогодні телебачення транслює не лише інформаційні, аналітичні та художньо-публіцистичні програми, а й наукові (науково-популярне кіно, телеуроки), художні (художні фільми, серіали, телевистави), ігрові, рекреативно-видовищні, інформаційно-розважальні та розважальні програми (ігри — змагання, телевікторини, інтерактивні ігри, реаліті-шоу, тревел-шоу, ранкові ток-шоу скетч-шоу, стендап-комеді, гумористичні програми та безпосередньо шоу програми) і багато ін. Наразі, телевізійний сегмент телебачення України характеризується

Надійшла 30.08.2023; Прийнята 27.10.2023

Стаття була вперше опублікована онлайн 15.12.2023

\* Автор для кореспонденції



збільшенням адаптованих та запозичених зарубіжних телепрограм і проєктів, що приводить до трансформації жанрової системи, створення нових жанрових моделей, розширення функцій телебачення та телевізійної журналістики. Змінився не тільки формат телевізійних програм, а й більшість телевізійного контенту. Відповідно, жанрова структура українських телеканалів трансформувалася під впливом американського та британського телебачення.

*Аналіз попередніх досліджень.* Виявленню специфіки проблем та перспектив домінування розважальних програм та інтегрування нових для українського телебачення жанрів і форматів складають праці провідних вітчизняних та зарубіжних дослідників.

Зокрема, дослідники аналізують специфіку комунікації між глядачем та тележурналістом, а також зміни складників телевізійних жанрів, що відповідають стереотипам та впливу на масову аудиторію. Так, А. Гарагуля та О. Хмель (2012) досліджують типологію та причини популярності жанру реаліті-шоу на українському телебаченні й визначають його як продукт і продуцент нової суспільної культури; Ю. Муленко (2015) подає типологію та досліджує сутність телепрограм розважального жанру, а також характеризує тенденції збільшення розважальних телепрограм на українських каналах.

О. Романюк (2017) стверджує, що на сучасному етапі в Україні популярність таких розважальних програм, як світські хроніки та ток-шоу, значно знижується; натомість рейтинги реаліті-шоу зростають. Реаліті-шоу — це явище телевізійної практики, розвиток якого в нашій країні активізувався в середині 2000-х років.

Феномен сімейно-побутового ток-шоу як особливого мас-медіа жанру в дослідженні аналізує А. Мирна (2016). М. Недопитанський (2005) аналізує жанри ток-шоу й реаліті-шоу, намагаючись визначити їхню філософію, технологію виробництва та специфіку сприйняття глядачем.

У контексті вивчення специфіки трансформації жанрів американського та британського телебачення важливою є праця професора медіамистецтва Х. Беншофа (Benshoff, 2015), у якій він розглядає провідні методології для вивчення кіно й телемистецтва — ідеологічний аналіз, жанрову теорію авторську теорію, семіотику й структуралізм, психоаналіз та ін.

Специфіку використання поняття «жанр» уточнює Д. Джонстон (Johnston, 2009) в контексті дослідження телебачення, зокрема, аналізує особливості жанрової системи на ранньому британському телебаченні (1936–1955 рр.), пов'язані

з проблемами смаку та класу, які показують зміни в британському суспільстві.

Реакцію британського телебачення на глобальну фінансову кризу та нову епоху жорсткої економії досліджує Р. МакЕлрой (McElroy, 2017); аналізує протиріччя, що виникають за умов руйнування фінансової та ідеологічної системи; виявляє впливи таких процесів на різні ітерації жанрів телебачення, які транслюють британські суспільні мовні компанії.

Незважаючи на велику кількість книг і надрукованих публікацій, у яких розважальні програми розглядають з різних точок зору, проблема адаптації та впровадження зарубіжних проєктів на українському телебаченні досліджена лише частково. Оскільки сучасна система телевізійних жанрів постійно трансформується, доцільно проаналізувати тенденції впливу зарубіжних програм на розвиток телебачення України

**Мета статті** — дослідити специфіку та перспективи інтеграції зарубіжних розважальних телепрограм. Охарактеризувати ступінь наукової розробки адаптованих розважальних програм та інтегрування нових для українського телебачення жанрів і форматів.

## Результати дослідження

Американський телевізійний ситком створював власні конвенції, використовуючи базові методи й прийоми водевілю й радіокомедії. Варто згадати діяльність Д. Бернса та Г. Аллена, які були хедлайнерами у водевілях 1920-рр. і радіозірками у 1930–1940-х рр. Популярний американський комік Д. Бенні з 1933 р. вів власні теле- й радіошоу (Fuller-Seeley, 2017, р. 45). М. Хілмес (Hilmes, 2013) згадує, що програма зазвичай починалася з пісні в супроводі оркестру й жартів між Д. Бенні та Д. Уілсоном. Деякі серії були домашніми ситкоммами; їхній сюжет будовався довкола певної теми життя Д. Бенні — весняного прибирання чи уроку гри на скрипці (р. 107).

Американський телевізійний ситком успішно адаптувався на українському телебаченні. «Країна У», «Будиночок на щастя», «Готель «Галіція»» «Зірковантв (телесеріал)» «Казки У», «Коли ми вдома», «Королі палат», «Країна У», «Куратори (телесеріал)», «Леся і Рома», «Марк+Наталка», «Одного разу під Полтавою», «Стефка», «Танька і Володька», «Швидка (телесеріал)» полюбилися глядачам і мали високі рейтинги.

Ю. Муленко (2015) вважає, що ток-шоу, реаліті-шоу, музичні програми, світські хроніки, гумористичні програми, програми-перевтілення та програми-інфотейнмент належать до розва-

жальних телепрограм. Науковець функціонально їх поділяє на інтелектуальні, пізнавальні, інтерактивні, змагальні, ігрові, видовищні, розважальні, музичні та ін. (с. 69).

На думку О. Романюка (2017), в Україні на сучасному етапі падає популярність таких розважальних програм, як світські хроніки та ток-шоу; тоді як рейтинги реаліті-шоу зростають. Це явище телевізійної практики, розвиток якого в нашій країні почався в середині 2000-х років. Зараз розважальні програми в жанрі реаліті-шоу є необхідним ефірним продуктом провідних національних телеканалів.

У зв'язку з обраним курсом України на євроінтеграцію з 1 січня 1993 р. Укртелерадіокомпанія (з січня 1995 р. — Національна телерадіокомпанія України) є дійсним членом Європейської спілки мовників (European Broadcasting Union). Таким чином, країна заявила про своє бажання стати невід'ємною частиною міжнародного інформаційного простору, розвивати телевізійне мовлення відповідно до сучасних телевізійних стандартів та технологій, ініціювати нові можливості й форми співробітництва.

З 2003 р. НТКУ — ексклюзивний партнер Європейської спілки мовників на території України з трансляції Пісенного конкурсу «Євробачення», Дитячого Пісенного Конкурсу «Євробачення», Танцювального конкурсу «Євробачення», Конкурсу молодих музикантів «Євробачення», Конкурсу молодих танцюристів «Євробачення».

З 2005 р. Національна телекомпанія України набула статусу акціонера міжнародного телевізійного каналу «Euronews», тим самим задекларувавши наміри України бути невід'ємною частиною глобальної мережі новин. А з листопада 2009 р. НТКУ починає трансляцію щоденних випусків новин «Euronews» українською мовою (один раз на день), забезпечивши присутність свого представника в інформаційній команді «Euronews» (Ліон, Франція) та виробництво «українського сегменту» власними ресурсами.

Згодом виявилось, що значний обсяг програм власного виробництва не завжди є доцільним. Натомість ці телепередачі можна отримувати від інших виробників. З огляду на це почали закуповувати в зарубіжних приватних компаній якісні передачі та серіали, оскільки придбання готового і вже показаного телевізійного продукту є дешевшим, аніж його виробництво за власні ресурси. Це привело до вдосконалення програмного наповнення якісними програмами найбільших закордонних компаній, серед яких — Європейська мовна спілка (ЄМС), УЄФА, найбільші голлівудські кінокомпанії «Sony Pictures Entertainment», «DreamWorks»,

«Universal Studios», «20th Century Fox», «Metro-Goldwyn-Mayer», «Paramount Pictures», «The Walt Disney Company», «Warner Brothers», а також інші закордонні партнери, такі як «Discovery», «National Geographic», «Guinness World Records», BBC, «Televisa» та ін.

Трансляціїнаукраїнськихтелеканалахзарубіжної продукції — серіалів, мінісеріалів і ситкомів, зокрема: «Мислити як злочинець» (англ. «Criminal Minds», американський телесеріал про роботу команди кращих слідчих ФБР), «Доктор Хаус» (англ. House M.D., американський телесеріал про геніального лікаря-діагноста), «Санта-Барбара» (англ. «Santa Barbara», серійна мильна опера, виробництво телекомпанії «Dobson Productions» США), американський пригодницький серіал заснований на коміксах про супергероя DC Comics «Зелена стріла», телесеріал в жанрі чорного гумору «Скажені пси» (США, частковий римейк британського шоу, також названого Mad Dogs), «Бeverлі-Хіллз, 90210» (американський молодіжний телесеріал, «Beverli-Khillz»), «Елен і хлопці» (фр. Hélène et les Garçons, французький молодіжний телесеріал), «Друзі» (англ. Friends, американський комедійний телесеріал), «Джейн Ейр» (мелодрама) та багато інших привела до появи на українському телебаченні серіалів, мінісеріалів і ситкомів власного виробництва — «Роксолана», «Чорна рада» (міні — серіал, історична драма); «Ментівські війни», «Відділ 44» (серіал про роботу поліції та слідчих), «Стоматолог», «Центральна лікарня», «Черговий лікар» (серіали про роботу лікарів), «Школа» (телесеріал про життя сучасної школи), «Леся+Рома», «Марк+Наталка» «Свати» (сімейні комедії) «Файна Юкрайна», «Країна У» (скетч-шоу), «Село на мільйон» (комедія); «Слуга народу», (комедійний політичний телесеріал), «Хазяйка» (мелодрама) та ін.

Розважальні шоу-видовища — StarsOnStage (від компанії Zodiak Television) та формат StrictlyComeDancing від «Бі-Бі-Сі» стали українською адаптацією програм «Зірковий дует» («Інтер») та «Танці з зірками» («1+1»); Британський проєкт «The X Factor» та телепередача Саймона Коуела «Британія має талант» (англ. Britain'sGotTalent) стали аналогом української версії «Х-фактор» та «Україна має талант»; американське шоу «So You Think You Can Dance?» стало українською версією програм «Голос країни», «Танцюють всі!»

Велику популярність на українському телебаченні мають реаліті-шоу та ігри-вікторини, які є аналогами зарубіжних програм. Зокрема, реаліті-шоу побачень, адаптація американського проєкту «The Bachelor» — «Холостяк»; версія

популярного британського проєкту «Honey, We're Killing the Kids» — «Кохана, ми вбиваємо дітей»; психологічне шоу, аналог американського проєкту «The Moment of Truth» — «Детектор брехні; українська адаптація британського реаліті-шоу «Wife Swap» — «Міняю жінку». Різноманітні кулінарні шоу: «MasterChef» — «Майстер Шеф» та «Junior MasterChef» — «Майстер Шеф діти»; адаптація турецького формату «Rivals-in-Law» — «Свекруха чи невістка» та ін. Телевізійні ігри-вікторини: український аналог однієї з найпопулярніших телевізійних ігор у світі «Who Wants to Be a Millionaire?» — «Перший мільйон»; одна з версій британського телепроєкту «Britain's Brainiest Kid» — «Найрозумніший», дитяча телегра ерудиційно-розважального характеру; українська адаптація формату «Battle of the Sexes» компанії Talpa — «Хто зверху?» та ін.

Слід зазначити, що сьогодні зростає роль «infomercials» (цей термін утворено від скорочення information і commercial) — своєрідного поєднання ток-шоу й традиційних 15–30-ти секундних рекламних роликів, які часто показують на всіх каналах.

Українські глядачі дуже люблять програми-хроніки з одним учасником, який не обов'язково має бути відомим або зірковим. Наприклад, реаліті-шоу «Багач-бідняк» (2018, виробництво телеканалу ICTV), де українські мільйонери на дві доби опиняються без грошей, їжі та ночівлі в незнайомому місті. За словами І. Гаврилюка (2013), жанр реаліті-шоу на сучасному етапі один із найпопулярніших жанрів нашого телепростору; він має багато варіацій у процесі створення нових ефірних продуктів завдяки використанню інноваційних можливостей мультимедіа.

Аналіз сучасних ефірних продуктів показує перевагу гібридних жанрів, але ситком не є гібридом якогось конкретного жанру з елементами комедії, а виступає його незалежним підвидом.

За словами І. Черемних (2006), українське телебачення отримало позитивний імпульс від появи жанру «ситком», який дозволив адаптувати оригінальні сценарії на основі куплених міжнародних форматів.

Серед перших вітчизняних ситуаційних комедій можна назвати такі: «Камера-кафе» (за французьким проєктом «Caméra café», «Новий канал», 2004 р.), «Леся плюс Рома» (за міжнародним франко-канадським проєктом «Un gars, une fille», телеканал «ICTV», реж. О. Даруга, 2005–2008 рр.), «Моя прекрасна сім'я» (випуск «Студії 1+1» та компанії УМС, 2005 р.) та інші.

Сьогодні ситками залишаються популярним ефірним продуктом: «Домашній арешт» — за

румунським форматом, виробництво компанії «1+1 Production» (2010 р.), «Бар» (за американським ситкомом «Cheers», телеканал «ICTV», 2015 р.), «Танька і Володька» (реж. А. Бурлака, 2016 р., частина скетчкому студії Квартал 95 «Країна У», телеканали «1+1» і «ТЕТ»), «Недотуркани» («1+1», 2016 р.), «Марк плюс Наталка» (друга українська версія міжнародного франко-канадського проєкту «Un gars, une fille», телеканал «ICTV», реж. Г. Бірча, 2018 р.) та ін. Новаторським жанровим експериментом став анімований ситком «Свати» — серіал без сюжету у формі скетчів «Сватики» (телеканал «1+1», 2016 р.).

## Висновки

Розважальні телепрограми з західних країн активно адаптуються на українському телебаченні. Це стосується всіх етапів розвитку українського телемистецтва. Практично всі форми аудіовізуальних ефірних продуктів (музичні кліпи, «мильні опери», ситуативні комедії, художні фільми, ситкоми, ток-шоу, реаліті-шоу, тревел-шоу, телешопи та ін.) піддаються адаптації, що безпосередньо вплинуло на трансформацію нових для українського телебачення жанрів і форматів. Оскільки власне виробництво програм не завжди є доцільним, телевізійні проєкти закуповують у зарубіжних приватних компаній, адже готовий і вже показаний телевізійний продукт є дешевшим, ніж його виробництво за власні ресурси. Це сприяло вдосконаленню програмного наповнення якісним контентом від найбільших закордонних компаній, а жанрова структура українських телеканалів трансформувалась відповідно до особливостей американського та британського телебачення.

*Наукова новизна:* здійснено аналіз наукової теоретичної розробки домінування адаптованих та запозичених зарубіжних програм на українському телебаченні та інтегрування нових жанрів і форматів.

*Перспективи подальших досліджень.* У зв'язку з низьким рівнем дослідженості проблеми потрібно здійснити комплексний мистецтвознавчий аналіз процесів перетворення телевізійних жанрів українського телебачення відповідно до контенту іноземних програм.

## Список посилань

Гаврилюк, І. (2013). Реаліті-шоу на українському телебаченні: різновиди, типологічні пріоритети, особливості функціонування. *Журналістика*, 12(37), 90–98.



- Гарагуля, А. С., & Хмель, О. С. (2012). Реаліті-шоу на українському телебаченні (на прикладі телеканалу СТБ). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Соціальні комунікації*, 1027(4), 26–29.
- Мирна, А. (2016). Сімейно-побутове ток-шоу як медійний формат (на прикладі телепрограм «Говорить Україна» та «Стосується кожного»). *Масова комунікація у глобальному та національному вимірах*, 5, 61–65.
- Муленко, Ю. (2015). Розважальні програми на українському телебаченні. *Humanities and Social Sciences*, 3(11), 67, 68–71. <https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/03/Entertainment-programs-on-Ukrainian-television-Yu.-V.-Mulenko.pdf>
- Недопитанський, М. І. (2005). Жанрові новації сучасного українського телебачення. *Наукові записки Інституту журналістики*, 20, 46–49. <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1403>
- Романюк, О. (2017). Реаліті-шоу як особливий жанр телевізійного дискурсу. *Південний архів. Філологічні науки*, 71, 111–115. <https://pa.journal.kspu.edu/index.php/pa/article/view/334/328>
- Черемних, І. В. (2006). Стратегія програмування українського телевізійного ефіру. *Наукові записки Інституту журналістики*, 24. <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2117>
- Benshoff, H. M. (2015). *Film and television analysis: An introduction to methods, theories, and approaches*. Routledge.
- Fuller-Seeley, K. H. (2017). *Jack Benny and the golden age of American radio comedy*. University of California Press.
- Hilmes, M. (2013). *Only connect: A cultural history of broadcasting in the United States* (4th ed.). Cengage Learning.
- Johnston, D. (2009). *Genre, Taste and the BBC: The Origins of British Television Science Fiction* [PhD Dissertation, University of East Anglia].
- McElroy, R. (2017). Mediating home in an age of austerity: The values of British property television. *European Journal of Cultural Studies*, 20(5), 525–542. <https://doi.org/10.1177/1367549417701758>
- Гарагуля, А. С., & Хмель, О. С. (2012). Реаліті-шоу на українському телебаченні (на прикладі телеканалу СТБ). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Соціальні комунікації*, 1027(4), 26–29.
- Fuller-Seeley, K. H. (2017). *Jack Benny and the golden age of American radio comedy*. University of California Press [in English].
- Harahulia, A. S., & Khmel, O. C. (2012). Realiti-shou na ukrainskomu telebachenni (na prykladi telekanalu STB) [Reality show on Ukrainian television (for example STB channel)]. *Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Social Communications*, 1027(4), 26–29 [in Ukrainian].
- Havryliuk, I. (2013). Realiti-shou na ukrainskomu telebachenni: Riznovydy, typolohichni priorityty, osoblyvosti funktsionuvannia [Reality shows on Ukrainian television: Varieties, typological priorities, peculiarities of functioning]. *Zhurnalistyka*, 12(37), 90–98 [in Ukrainian].
- Hilmes, M. (2013). *Only connect: A cultural history of broadcasting in the United States* (4th ed.). Cengage Learning [in English].
- Johnston, D. (2009). *Genre, Taste and the BBC: The Origins of British Television Science Fiction* [PhD Dissertation, University of East Anglia] [in English].
- McElroy, R. (2017). Mediating home in an age of austerity: The values of British property television. *European Journal of Cultural Studies*, 20(5), 525–542. <https://doi.org/10.1177/1367549417701758> [in English].
- Mulenko, Yu. (2015). Rozvazhalni prohramy na ukrainskomu telebachenni [Entertainment programs on Ukrainian television]. *Humanities and Social Sciences*, 3(11), 67, 68–71. <https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/03/Entertainment-programs-on-Ukrainian-television-Yu.-V.-Mulenko.pdf> [in Ukrainian].
- Myrna, A. (2016). Simeino-pobutove tok-shou yak mediyni format (na prykladi teleprohram "Hovoryt Ukraina" ta "Stosuietsia kozhnoho") [Family talk show as a media format (on the example of TV programs "Speaking Ukraine" and "Applies to everyone")]. *Masova komunikatsiia u hlobalnomu ta natsionalnomu vymirakh*, 5, 61–65 [in Ukrainian].
- Nedopytanskyi, M. I. (2005). Zhanrovi novatsii suchasnoho ukrainskoho telebachennia [Genre innovations of modern Ukrainian television]. *Scientific Notes of the Institute of Journalism*, 20, 46–49. <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1403> [in Ukrainian].
- Romaniuk, O. (2017). Realiti-shou yak osoblyvyi zhanr televiziinoho dyskursu [Reality shows as a special genre of television discourse]. *Southern Archive. Philological Sciences*, 71, 111–115. <https://pa.journal.kspu.edu/index.php/pa/article/view/334/328> [in Ukrainian].

## References

- Benshoff, H. M. (2015). *Film and television analysis: An introduction to methods, theories, and approaches*. Routledge [in English].
- Cheremnykh, I. V. (2006). Stratehiia prohramuvannia ukrainskoho televiziinoho efiru [Programming strategy of the Ukrainian television broadcast].

## Adaptation of Foreign Entertainment TV Programmes on Ukrainian Television

Maryna Kozlovska<sup>1\*</sup>, Krystina Chorna<sup>1</sup>

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

**Abstract.** *The aim of the article* is to study the integration specifics and prospects of foreign entertainment television programmes. Additionally, to characterise the degree of scientific development of adapted entertainment programmes, as well as integration of new genres and formats on Ukrainian television. *Results.* A comprehensive study of peculiarities of the broadcast content of the main TV channels on modern Ukrainian television is carried out; an analysis of the criteria for the entertainment programmes orientation is conducted. It is established what exactly characterizes the development of television in Ukraine at the current stage. It is found out that the problem of the adapted and borrowed programmes dominance is relevant for Ukrainian researchers. *Scientific novelty.* An in-depth analysis of the issues of foreign programmes integration on Ukrainian television is made. It is worth to mention, that despite their relevance, they still have been studied superficially. Adapted and borrowed foreign TV programmes are highlighted as a special tendency of all the stages of the Ukrainian television development and formation. *Conclusions.* Entertainment TV programmes of Western countries are actively adapted on Ukrainian television. This applies to all development stages of Ukrainian television art. Practically, all forms of audiovisual broadcast products (music videos, soap opera, sitcoms, feature films, talk shows, reality shows, travel shows, teleshops, etc.) can be adapted, and this directly affects the transformation of new Ukrainian television genres and formats. Since the own production of programmes is not always expedient, television projects are purchased from foreign private companies, taking into account the fact that the ready and the already shown television product is cheaper than its production with one's own resources. This contributed to the improvement of programming content with high-quality filling from the largest foreign companies. As a result, the genre structure of Ukrainian TV channels was transformed in accordance with the American and British television peculiarities.

*Keywords:* television; adaptation; integration; television programmes; genres; formats

### Відомості про авторів

**Марина Козловська**, доктор філософії з культурології, старший викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-2906-672X, e-mail: mkozlovska@knukim.edu.ua

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

### Information about the authors

**Maryna Kozlovska**<sup>\*</sup>, PhD (Cultural Studies), Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-2906-672X, e-mail: mkozlovska@knukim.edu.ua

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

<sup>\*</sup> Corresponding author



## Еволюція форматів просторового звуку в кіно та в контенті стрімінгових сервісів

Микола Моженко<sup>1\*</sup>, Лев Рязанцев<sup>1</sup>

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

**Анотація.** *Мета статті* — дослідити розвиток форматів просторового та імерсивного звуку в кіно, музичній індустрії, стрімінгових сервісах, засоби їхньої естетичної виразності та впливу на глядацьку аудиторію. *Результати дослідження.* Просторовий звук сьогодні став стандартом для використання в сучасному кінематографі та в різноманітних стрімінгових сервісах. Він додає аудіовізуальним творам нових творчих засобів вираження, звуковій палітрі фільму — насиченості та яскравості. Імерсивний звук дозволяє повністю занурити глядачів у звуковий простір фільму, підсилити емоційний вплив на них та надати глядачам нових естетичних вражень. Простежено еволюцію аудіотехнологій в кіно та в стрімінгових сервісах. Вказано, що розвиток технологій просторового звуку відбувається в напрямі максимального наближення до природного сприйняття звуку людиною. *Наукова новизна* статті полягає в тому, що вперше розглянуто процес еволюції форматів просторового звуку в кінематографі та в стрімінгових сервісах як особливий технологічний та естетичний феномен, який дозволяє глядачам все більше «занурюватися» у звуковий простір аудіовізуальних творів. *Висновки.* Розвиток аудіовізуальних технологій — від перших кінострічок до сучасних видовищних блокбастерів — було направлено на досягнення ефекту зникнення естетичного бар'єра між глядачами й віртуальним світом екрана. Для цього не лише збільшували сам розмір екрана, що дозволило максимально охопити поле зору глядачів кінозображенням. Зміни в звуковому супроводі фільмів також було направлено на розширення аудіопростору, який сприймають глядачі. Спочатку це був плоский монофонічний звук, який ішов із центра кіноекрана; потім поступово відбувся перехід до стереофонічного звуку, після якого настала черга сюрраунд-форматів Dolby Digital, DTS, SDDS. «Занурювальний» імерсивний звук форматів Dolby Atmos, DTS:X, Аuго-3D додав можливість розташувати аудіооб'єкти ще й у вертикальній площині, що дозволило кінематографістам створювати максимально реалістичну звукову атмосферу. Музична та ігрова індустрії, стрімінгові відео- та аудіосервіси також почали впроваджувати просторовий звук, і не лише заради цікавих акустичних ефектів, а й для пошуку нових творчих засобів вираження. *Ключові слова:* сюрраунд звук; імерсивний звук; Fantasound; Dolby Digital; Dolby Atmos; DTS; бінауральний звук

### Для цитування

Моженко, М., & Рязанцев, Л. (2023). Еволюція форматів просторового звуку в кіно та в контенті стрімінгових сервісів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство, 49*, 54–63. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293285>

### Вступ

Формати просторового звуку — це системи запису фонограм на багатоканальний пристрій запису звуку та відтворення цих фонограм через систему гучномовців, розташованих навколо глядача для створення необхідного просторового зву-

кового ефекту в акустичному просторі кінотеатру. Водночас у глядача формується здатність ідентифікувати розташування або походження звуку за напрямом та відстанню.

*Аналіз попередніх досліджень.* Проблема просторового звуку та його використання в кіно й на ТБ висвітлено в роботах українських дослідників

О. Бут (2015), С. Железняк (2019), Л. Рязанцева (2016, 2017), М. Моженка (2022), а також у працях зарубіжних дослідників — Е. Пфанцагль-Кардоне (Pfanzagl-Cardone, 2020), Е. Ротерміха (Rothermich, 2021), С. Інґліса (Inglis, 2022), Д. Серджи (Sergi, 2013), у яких розглядаються особливості використання новітніх форматів просторового та імерсивного звуку. Багато українських дослідників приділяють увагу розвитку стрімінгових сервісів. Так, М. Поплавський та Ю. Трач (2022) досліджують розвиток стрімінгових сервісів у контексті процесу цифровізації всієї музичної індустрії. І. Печеранський та Л. Єременко (2023) розглядають аудіострімінг як тренд та передову аудіовізуальну технологію, що змінює музичну індустрію на сучасному етапі. У цій статті головний акцент робиться на дослідженні еволюції різноманітних технологій просторового звуку — від перших кіноекспериментів із просторовим звуком до використання імерсивного звуку в сучасному кінематографі та стрімінгових сервісах.

**Мета статті** — дослідити розвиток форматів просторового та імерсивного звуку в кіно, музичній індустрії, стрімінгових сервісах, засоби їхньої естетичної виразності та впливу на глядацьку аудиторію.

## Результати дослідження

Сучасний кінематограф активно використовує новітні медіатехнології не тільки для того, щоб зацікавити й вразити кіноглядачів, а й для пошуку нових творчих засобів вираження. Однією з таких технологій є використання форматів просторового звуку. Ці формати спираються на певні особливості сприйняття людиною навколишнього світу з метою максимального впливу на глядачів під час демонстрації фільму. Якщо ми звернемося до візуального складника нашого сприйняття, то в наше поле зору потрапляє лише обмежена частина простору перед нашими очима, а ось звуки ми можемо чути з будь-якого напрямку. Отже, для того, щоб поле зору глядачів було максимально охоплене кінозображенням, пропорції кіноекрана змінювалися від класичних, що мали співвідношення сторін 4:3, та широкоекранних (2,35:1) до IMAX, з його велетенським екраном, розміром 22x16,1 метри. Звукове супроводження фільмів також змінювалося — від монофонічного до стереофонічного, а потім і багатоканального та імерсивного, максимально імітуючи реальне сприйняття звуку, який оточує людину. Такі зміни дозволили створити в кіноглядачів відчуття повного занурення у віртуальний світ фільму.

Піонером у впровадженні просторового звуку в кіно став фільм «Фантазія» Волта Діснея (1940). У цьому повнометражному кольоровому мультиплікаційному фільмі було вперше використано триканальну систему просторового звучання Fantasound, спеціально створену для цього фільму (Garity & Hawkins, 1941).

Система Fantasound стала прообразом майбутніх систем просторового звуку. Для цього було створено й випробувано близько десятка варіантів, і навіть після прем'єри «Фантазії» (заради якої систему й було створено) дослідження продовжувалися. Систему Mark VIII було встановлено на Бродвеї для світової прем'єри «Фантазії», що відбулася 13 листопада 1940 року. Зауважимо, що на цій демонстрації мікшування каналів звукооператор проводив вживу під наглядом диригента Леопольда Стоковського, тоді як реальна експлуатація Fantasound почалася пізніше.

Майже всі номери «Фантазії», крім «Учня чарівника» й вокальної частини «Ave Maria», були записані в залі Філадельфійської Академії музики. На окремі канали записувалися скрипки, віолончелі та контрабас, альти, мідні духові, дерев'яні духові й литаври — разом шість каналів. На сьомий канал надходив змішаний сигнал із цих шести каналів, а на восьмий — сигнал із загального мікрофона, встановленого в залі. Пізніше було додано дев'ятий «технічний» канал із тимчасовими мітками для мультиплікаторів. Сигнал із кожного з перших шести каналів пульта контролювався окремим звукооператором через головні телефони, а з восьмого каналу надходив на контрольний монітор. Як індикатори рівня використовувалися катодні осцилографи. «Учень чарівника» було записано в Голівуді на багатоканальній системі, а для запису «Ave Maria» було використано лише три канали: чоловічий вокал, жіночий вокал і загальний мікрофон для додавання реверберації.

Під час перезапису використовувалося від восьми до десяти каналів. Кожен канал міксувався окремим оператором. До трьох виходів мікшерної консолі було підключено три рекордери, по одному на кожен канал відтворення — лівий, правий і центр.

Фільму судилося довге життя. У 1955 р. звук було перенесено на магнітну стрічку. У той час тільки з'являлися стереомагнітофони і ще не існувало студійних багатоканальних магнітофонів, але в 1956 р. Дісней випустив фільм у системі CinemaScore з чотириканальною магнітною фонограмою на кіноплівці. І щоразу, коли з'являлося якесь технічне нововведення, фонограму «Фантазії» піддавали ремастерінгу відповідно до нового, найпрогресивнішого на той час формату.



У 1982 році фонограму фільму було переведено в цифровий формат. Зараз «Фантазія» вже випущена на DVD та Blu-Ray дисках і підготовлена до кінопоказу у форматі 7.1. Творчі ідеї геніального Волта Діснея набагато випереджали свій час, тому й дотепер «Фантазія» виглядає шедевром навіть на тлі сучасних комп'ютерних візуальних і звукових технологій.

Наступним етапом еволюції просторового звуку стає поява системи Синерама (англ. Cinemascope, утворено від Cinema і Panorama) — панорамної кінематографічної системи, яку 1952 р. в США розробили кіноінженер Фред Уоллер та піонер американського магнітного звукозапису Хазард Рівс. У цій системі одночасно використовувалися три кіноплівки, на кожна з яких знімалася своя частина панорамного кінокадру. Прем'єра першого фільму «Це Синерама» (This is Cinemascope), знятого за новою системою, відбулася 30 вересня 1952 року на Бродвеї.

Стереофонічна фонограма з п'ятьма аудіо-каналами, розташованими за екраном та двома каналами аудіоефектів, відтворювалася з 35-мм перфорованої магнітної стрічки синхронно з кінопроекцією. Один із каналів містив звукові ефекти, які відтворювалися додатковими гучномовцями, розташованими збоку та позаду кіноглядачів. Для ввімкнення потрібних гучномовців використовувався другий канал, де записувалися службові мітки, а звукорежисер керував звуком між колонками об'ємного звучання відповідно до сценарію фільму. Подібне розташування гучномовців пізніше було використано в цифровій системі багатоканального звуку SDDS.

Наступною системою, яка поєднувала широкий екран із чотириканальним просторовим звуком, стала Синемаскоп (англ. CinemaScope), яка використовувала стандартну 35-мм кіноплівку. Формат, який було використано з 1953 до 1967 р., розробив президент кінокомпанії «XX століття Фокс» Спірос Скурас. Спочатку передбачалося використовувати роздільні носії для зображення й звуку: фонограма повинна була записуватися на окремій синхронізованій 35-мм магнітній стрічці. Відсутність оптичної фонограми на фільмокопії дозволило б зайняти зображенням весь кадр.

Однак поява технології нанесення магнітних доріжок на кіноплівку змінила початкові плани: окремий магнітофон, який потрібно синхронізувати з кінопроектором, ускладнив би прокат фільмокопій та зменшив потенційну аудиторію. Було розроблено новий варіант системи з суміщеною фонограмою, який і був затверджений як стандарт: чотири магнітні доріжки розміщувалися

зовні та зсередини перфорацій на кіноплівці. Три аудіодоріжки забезпечували запис мовлення та музики, на четверту записувалися звукові ефекти та службові мітки, що дозволяло автоматично вибирати для відтворення гучномовці, розташовані всередині зали. Три основні акустичні системи, що відтворюють мову та музику, розташовані за екраном у центрі та по краях. Для ефектів шумового оточення в кінозалі по боках розташували ще кілька гучномовців, що забезпечувало додаткову об'ємність звуку в кінозалі.

Одним із перших фільмів, знятих системою «Синемаскоп», стала американська романтична комедія режисера Жана Негулеско «Як вийти заміж за мільйонера» (1953), за участю Мерілін Монро. Успіх був такий великий, що понад 1500 кінотеатрів США та Європи розмістили запис мовлення на нове обладнання.

Наступним етапом еволюції просторового звуку став розвиток широкоформатного кінематографа з шестиканальною магнітною фонограмою Todd-AO, розробленою компаніями Westrex та Ampex. Дві доріжки розташовувалися на широких краях 70-мм кіноплівки зовні перфорації, а дві між перфорацією й зображенням. На зовнішніх, ширших доріжках записувалися по два канали, а на внутрішніх — по одному. П'ять каналів використовувалися для роздільного запису звуку фронтальних гучномовців, які були розташовані в один ряд по всій ширині екрана. Шостий канал із ефектами містив керівні сигнали для вибору додаткових гучномовців навколо зали та звукові ефекти для них. Стандарти фонограми «Тодд-АТ» змінювалися відповідно до прогресу звукозапису — у 1977 р. було впроваджено нову систему Dolby Baby Boom з шумопониженням Dolby з двома ефектними низькочастотними каналами, замість другого та четвертого фронтальних, яка була використана в широкоформатній фільмокопії фільму «Зоряні війни. Епізод IV: Нова надія».

Наприкінці 1950-х рр. аналогічні експерименти з просторовим звуком проводилися і в колишньому СРСР. Першими фільмами з шестиканальною фонограмою стали «Поема про море» (1958) та «Повість полум'яних літ» (1960), зняті режисером Ю. Солнцевою за сценарієм класика українського кіно Олександра Довженка.

Наступною кіносистемою, в якій використовувався просторовий звук, стала IMAX (англ. Image Maximum — «максимальне зображення»), розроблена канадською корпорацією «Мультискрин» у 1970 році та розрахована на використання 70-мм кіноплівки з поздовжнім розташуванням кадру.

На відміну від звичайного широкоформатного кіно, IMAX спочатку не мав суміщену фонограму на кіноплівці. Замість неї використовувалися дві перфоровані магнітні стрічки, синхронізовані з кінопроектором. На першій записувався 6-канальний звук, а на другій — 3 канали звукових ефектів. Пізніше залишилась лише 35-мм магнітна стрічка з 7-канальним звуком типу «Синерами». З початку 1990-х років для відтворення звуку в кінотеатрах почав використовуватися 7-канальний (6.1) не-сжатий цифровий звук, який декодується за системою Dolby Digital і синхронізований із кінопроектором за допомогою SMPTE таймкоду. Гучномовці розташовуються за екраном та по периметру кінозалу для досягнення максимального ефекту присутності.

Справжній прорив у кіноіндустрії стався з появою систем просторового звуку компанії Dolby. Однією з перших стала створена в 1976 р. аналогова система багатоканального звуку Dolby Stereo, яка містила 4 звукові канали на 35-мм кіноплівці: лівий і правий для музики та ефектів, центральний для діалогів і четвертий — Surround — для створення загальної звукової атмосфери.

У 1977 р. у фільмі Джорджа Лукаса «Зоряні війни» для створення динамічних звукових ефектів було задіяно систему просторового звуку Dolby Stereo, що дозволило глядачам не лише бачити на екрані ефектні прольоти космічних кораблів, а й чути переміщення їхнього звуку в кінозалі. Така система просторового звуку отримала назву Dolby Surround, і поступово сам термін «Surround Sound» (англ. — об'ємний, навколишній звук, що приходить з усіх боків) став синонімом до назви різноманітних систем просторового звуку. Коли Лукас оголосив, що й новий епізод — «Імперія завдає удару у відповідь» (1980) — буде знято зі звуком у форматі Dolby Stereo, почалася активна Dolby-фікація американських кінотеатрів: якщо до цього тільки приблизно в 50-ти кінотеатрах США було встановлено таку систему, то тепер без систем Dolby не можна уявити жоден сучасний кінотеатр.

У 90-ті р. XX ст. в кінематографі розпочався процес переходу від аналогового до цифрового багатоканального звуку, який привів до появи таких форматів, як Dolby Digital, DTS та SDDS. Ці формати використовують 6 (5.1) або 8 (7.1) цифрових аудіоканалів — центральний, лівий та правий фронтальні, лівий та правий тилові, а в форматі 7.1 додаються ще й два бокові канали. Ще один канал, призначений для створення низькочастотних ефектів (Low Frequency Effects), має назву сабвуферного. Оскільки глядачам важко локалізувати напрямок поширення низькочастотних

звуків, які можуть сприйматися не лише слухом а й усім тілом, було вирішено, що одного каналу для цього буде достатньо. Через центральний канал передаються діалоги; тилові та бокові канали слугують для створення просторового звукового поля, щоб глядачі могли зануритися в атмосферу довколишніх звуків.

Dolby Digital (AC-3, ATSC A/52) — це система цифрового багатоканального звуку, розроблена фірмою «Dolby Laboratories, Inc.». Уперше звук у форматі Dolby Digital з'явився в кінотеатрах у фільмі «Бетмен повертається» (1992).

Фонограма Dolby Digital має шість каналів для створення об'ємного звуку й розміщується на перемичках між перфорацією кіноплівки, що забезпечує синхронізацію звуку з зображенням. Для більшої надійності на кіноплівці також розміщується аналогова звукова доріжка Dolby SR — у разі пошкодження чи збою цифрової фонограми кінопроектор автоматично перемикається на аналогову фонограму, а після відновлення відбувається зворотне перемикування.

У 1993 р. з'явилася ще одна система просторового звуку — DTS (Digital Theater System). Її дебют відбувся у фільмі «Парк Юрського періоду» (1993) Стівена Спілберга, який до того ж став одним із інвесторів компанії Digital Theater System. Пізніше DTS перетворився на ціле сімейство форматів цифрового багатоканального звуку для відтворення не тільки в кінотеатрах, а й на DVD та Blu-Ray дисках. На відміну від Dolby Digital, у стандарті DTS на кіноплівці розміщується лише таймкод для синхронізації, а сам звук у цьому форматі відтворюється з окремого CD-диску, що забезпечує більший звуковий потік і вищу якість звуку, особливо на низьких частотах.

Найбільшого поширення набули формати DTS 5.1 та 7.1, схожі за розміщення джерел звуку на Dolby Digital. Подальшим розвитком стандарту DTS став формат DTS-HD Master Audio, який використовує стиснення звуку без втрат, через що забезпечує одну з найвищих якостей звуку, особливо на Blu-Ray дисках.

Ще одним форматом просторового звуку в кінотеатрах став Sony Dynamic Digital Sound (SDDS) — стандарт цифрових оптичних суміщених фонограм для фільмокопій, розроблений фірмою Sony. Багатоканальний звуковий супровід до фільму розміщується на 35-мм кіноплівці у цифровому закодованому вигляді, як і Dolby Digital, і зчитується лазером.

У версії «7.1» (точніше «5/2.1») міститься 5 фронтальних каналів (лівий, центрально-лівий, центральний, центрально-правий та правий), два задні канали навколишнього звуку та низько-

частотний канал ефектів. У системі SDDS використовується стиснення даних із втратами ATRAC (Adaptive Transform Acoustic Coding), яке Sony розробила для формату MiniDisc. Вперше систему було використано для запису звуку картини «Останній кіногерой» у 1993 р. Серед стандартів кінозвуку, які існували на той час, SDDS вважався найдосконалішим, проте набув найменшого поширення в кінотеатрах, а на DVD дисках взагалі не використовувався.

На телебаченні також проходили експерименти з багатоканальним звуком. Так, японська телекомпанія NHK розробила систему звуку 22.2, але значного поширення вона так і не набула (Matsui, 2015).

Новий етап у розвитку форматів просторового звуку розпочався на початку 2010-х рр., коли в кіноіндустрії з'явилася нова аудіотехнологія — імерсивний, «занурювальний» звук, хоча перші експерименти з тривимірним звуком Ambisonics ще в 1970-хх рр. проводили британські дослідники на чолі з Майклом Герзоном.

Імерсивне аудіо (англ. Immersive — занурення, охоплення, захоплення) — це новий підхід до аудіо, в якому джерела звуку розміщуються в тривимірному просторі, і це наче «занурює» глядачів у звуковий простір фільму. Тоді як сурраунд звук поширюється лише в горизонтальній площині навколо слухачів, в імерсивних форматах звук надходить начебто звідусіль, в тому числі і зверху (Inglis, 2022).

Друге, що відрізняє нові імерсивні формати від попередніх сурраунд-форматів, це їхній перехід від орієнтованості на аудіоканали до орієнтованості на аудіооб'єкти. У звичайних багатоканальних форматах існує фіксований зв'язок між кількістю каналів і кількістю гучномовців. Кожен аудіоканал несе сигнал, призначений для певного гучномовця. В об'єктному форматі, навпаки, кожен канал описує певний аудіоелемент міксу: голос акторів, музичний інструмент, певний звуковий ефект, наприклад, вибух, тощо. Кожен аудіооб'єкт супроводжується власним набором метаданих, які змінюються в часі, тобто він може рухатися у віртуальному тривимірному аудіопросторі кінозалу.

По-третє, нові формати дозволяють «приспосувати» імерсивний саундтрек до конкретного приміщення та акустичної системи. Якщо попередні формати об'ємного звучання вимагали від слухачів адаптації їхніх акустичних систем до відповідного формату, то імерсивне аудіо, навпаки, може адаптуватися до будь-яких акустичних систем — від навушників до домашніх кінотеатрів та кінозалів.

Формати імерсивного аудіо можна класифікувати як такі, що базуються на каналах, сценах чи об'єктах. Формати на основі каналів і сцен містять повністю зведене аудіо, тоді як об'єктний формат містить основні елементи міксу плюс метадані, які пояснюють, як цей мікс має бути реалізованим у певному середовищі відтворення (Inglis, 2022).

Зростання популярності імерсивних форматів привело до того, що з 2019 р. одна з категорій для вручення відомих музичних нагород Grammy Awards змінила свою назву з «Surround Sound» на «Immersive Audio».

Компанії Dolby Laboratories вдалося здобути лідерство в розвитку й цієї технології. У 2012 р. вона представила Dolby Atmos — систему імерсивного звуку, яка базується на аудіооб'єктах, розміщених у тривимірному просторі (Dolby Laboratories, 2012). Першу інсталяцію Dolby Atmos було встановлено в театрі «Ель-Капітан» у Лос-Анджелесі на прем'єрі мультфільму «Хоробра серцем» у червні 2012. Протягом 2012 р. було організовано близько 25 інсталяцій у всьому світі. Станом на 2023 рік налічувалося вже понад 7000 кінозалів із Dolby Atmos.

Тепер аудіомонітори в кінотеатрах розміщуються не тільки в горизонтальній площині, а також і вгорі — на стелі. В домашніх кінотеатрах, обладнаних саундбаром, в яких відсутні верхні аудіомонітори, стеля використовується для віддзеркалення звуку й додавання йому вертикального виміру. Кількість аудіооб'єктів в Dolby Atmos може досягати 128, вони можуть відтворюватися через 64 вихідні канали. Аудіооб'єктом виступає будь-який звук, що лунає в сцені фільму, — голос актора, крик дитини, зліт літака, проїзд автомобіля. Кінематографісти, які використовують Dolby Atmos, вирішують, звідки мають лунати ці звуки й куди вони будуть переміщуватися під час розвитку сцени. Керує розташуванням і переміщенням аудіооб'єктів Dolby Atmos Renderer — спеціальна програма для аудіоредактора Avid Pro Tools, яка відповідає не лише за зведення аудіодоріжок, а й за пристосування їх як до конкретного приміщення кінозалу, так і до певної звукової системи з різною кількістю каналів звуку — від стереофонічної 2.0 до, скажімо, 24.1.10 (24 — це кількість аудіомоніторів, розташованих в горизонтальній площині; 1 сабвуфер і 10 динаміків, розташованих на стелі кінозалу).

Оскільки в форматі Dolby Atmos кожен аудіооб'єкт отримує ще й метадані (OAMD — Object Audio Metada), які описують розташування цього звуку в тривимірному просторі (координати x, y, z), то потім, під час відтворення звуку акустичною системою, вбудований в неї процесор



Dolby Atmos фактично робить нове зведення звукового файлу (рендерінг) таким чином, щоб враховувати особливості як цієї акустичної системи (від навушників та саундбарів до багатоканальних аудіосистем), так і приміщення, в якому цей звук відтворюється (воно тестується самою акустичною системою з використанням вбудованих мікрофонів). На сьогодні Dolby Atmos — це найбільш поширений формат імерсивного звуку. Він використовується не лише в кінотеатрах, а й у стрімінгових сервісах, комп'ютерних іграх, музичній індустрії. Звукове супроводження у форматі Dolby Atmos можна створювати в таких програмах, як Avid ProTools, Steinberg Cubase та Nuendo, Apple Logic Pro, DaVinci Resolve Studio, і їхня кількість невинно зростає (Rotermich, 2021, р. 26).

У 2015 р. з'явився ще один формат імерсивного аудіо — DTS:X, який побудовано на базі відомого багатоканального формату звуку DTS. В ньому також використовуються аудіооб'єкти, але їхнє розташування зберігається в метаданих у вигляді полярних координат. Для створення звуку у форматі DTS:X звукорежисери використовують програму MDA (Multi-Dimensional Audio) Creator, в якій можна вказати джерело звуку й визначити шлях його переміщення в тривимірному просторі. В DTS:X, на відміну від Dolby Atmos, немає необхідності вказувати точну конфігурацію аудіосистеми — об'єктний аудіокодек DTS:X самостійно пристосовується до неї. В DTS:X також є цікава опція, яка відсутня в конкурентних форматах, — можливість керувати гучністю діалогів кіноперсонажів, адже глядачі не завжди можуть розібрати, про що говорять герої, скажімо, на фоні інших гучних звуків. Проте не всі режисери в захваті від подібної можливості, адже це може спотворити режисерський задум. В DTS:X за допомогою технології Neural:X, яка використовує штучний інтелект, можна робити підвищувальне мікшування, перетворюючи звичайні DTS-треки 5.1 або 7.1 в яких записано багато саундтреків до фільмів, в імерсійні DTS:X, адже фактично DTS:X накладається на саундтреки у форматі DTS-HD Master Audio, створені для Blu-Ray дисків (так само, як Dolby Atmos кодується зверху Dolby TrueHD). Якщо в акустичній системі не буде верхніх аудіомоніторів, то звук буде виводитися як звичайний DTS — в цьому й полягає гнучкість формату DTS:X.

Нещодавно з'явилась нова версія стандарту — DTS:X Pro, яка підтримує вже до 30.2 каналів (What Is The Difference, 2021). Формат DTS:X спочатку з'явився в домашніх кінотеатрах і лише потім у великих кінозалах, на відміну від Dolby Atmos, який ішов протилежним шляхом. Проте

DTS:X доводиться наздоганяти Dolby Atmos, який раніше вийшов на комерційний ринок і захопив його левову частку. Найбільше розповсюдження формат DTS:X отримав у кінотеатрах Китаю.

Третій формат імерсивного аудіо — Auro-3D було — розробив бельгійський аудіоінженер Вільфрід ван Бален, засновник компаній Galaxy Studios та Auro Technologies, ще в 2005 р. У форматі Auro 11.1 для створення імерсивного звуку аудіомонітори розміщені на трьох рівнях. Перший рівень — це звичайна система 5.1, розташована в горизонтальній площині, яка до того ж використовується для сумісності зі старими стандартами просторового звуку. Другий рівень розташовано вище — під кутом 30 градусів, і в ньому містяться теж 5 аудіомоніторів. На третьому рівні, призначеному для створення вертикальних аудіоефектів, аудіомонітор розміщується прямо над головами слухачів. Його ще називають «глас Бога», і він додає звуку ще одного виміру — висоти.

Формат Auro-3D є каналним, а не об'єктно-орієнтованим. Цим він і відрізняється від Dolby Atmos і DTS:X. Формат підтримує процес аудіомастерингу й дозволяє робити мікшування аудіоканалів, що важко виконати в об'єктних форматах, тому саме Auro-3D часто використовують для запису аудіоальбомів. Ця технологія дозволяє створювати сюрраунд мікс 5.1 і імерсивний мікс Auro-3D в одному файлі, що підвищує її сумісність з різними аудіосистемами.

Наразі вже з'явився більш довершений формат AuroMax, який поєднує в собі переваги як об'єктних, так і каналних форматів. Його концепція полягає в тому, щоб спочатку створити імерсивне звучання за допомогою аудіоканалів, використовуючи традиційні методи запису й мікшування звукових доріжок. Після того, як створено основу на базі каналів, можна додавати аудіоб'єкти для подальшого вдосконалення міксу. Конфігурація аудіомоніторів для AuroMax, яка використовується в спеціалізованих кінотеатрах, може становити 20.1, 22.1 та 26.1 (Auro technologies, 2015).

Сьогодні, окрім кінотеатрів, імерсивні формати звуку також активно використовуються в таких відеострімінгових сервісах, як Netflix, Apple TV+, Amazon Prime та інших, де беззаперечно лідерство належить Dolby Atmos. Більшість виробників телевізорів, домашніх кінотеатрів та саундбарів з початку 2020-х років також вбудовують у свої пристрої підтримку імерсивних форматів звуку — Dolby Atmos та DTS:X.

У 2019 р. імерсивний звук з'явився і в музичній індустрії — аудіострімінгові сервіси Tidal та Amazon Music HD почали використовувати звуковий формат Dolby Atmos Music.



Слід зазначити, що в 2021 р. музичний сервіс Apple Music запусив формат просторового звуку Spatial Audio, який базується на Dolby Atmos Music (Rotermich, 2021, р. 29). Одночасно для програми Apple Logic Pro було розроблено спеціальний програмний модуль, який дозволяє експортувати музичні композиції в форматі Dolby Atmos 7.1.4. Це найдешевший спосіб створювати імерсивний звук, оскільки Dolby Atmos Rendered для ProTools коштує 299 доларів.

Свій формат просторового звуку розробила й компанія Sony. Він отримав назву 360 Reality Audio і базується на іншому стандарті імерсивного звуку — MPEG-H Audio.

Ще один напрям створення імерсивного звучання — це експерименти з бінауральним звуком, у якому використовуються різноманітні психоакустичні ефекти, завдяки чому можна отримувати ефект імерсивного звуку навіть у звичайних навушниках. Оскільки сьогодні майже 80 відсотків музики користувачі слухають саме через навушники, бінауральний звук стає одним із найдешевших шляхів, щоб надати якомога більшої кількості користувачів можливість слухати музику в імерсивних аудіоформатах. Двоканальний бінауральний аудіосигнал, який відтворюється через навушники, змушує мозок сприймати його таким чином, начебто він надходить з певного місця поза головою у 3D-просторі. Це досягається за допомогою технології HRTF (Head-related Transfer Function — функція передачі, пов'язана з головою), яка базується на складних математичних алгоритмах, які дозволяють імітувати відмінності у звуку, що надходить у ліве й праве вухо (інформацію про 3D-локацію джерела звуку), а потім змінюють сигнал для лівого й правого аудіоканалів відповідно до цих алгоритмів у процесі відтворення через навушники. Подібна технологія використовується і в навушниках Apple AirPods Pro. Для створення бінаурального звуку використовується алгоритм Dolby Atmos Binaural Rendering — бінауральний рендеринг, вбудований прямо в Dolby Atmos (Rotermich, 2021, р. 22).

Музичні формати просторового звуку створюють ефект імерсивного «занурення» у світ звуків, віртуального розміщення слухачів начебто поміж музичних виконавців та інструментів. Музика й голоси виконавців наче лунають з усіх напрямків навколишнього простору, стираючи таким чином естетичний бар'єр між звичним глядацьким залом та сценою.

В індустрії комп'ютерних ігор також відбувається впровадження просторового звуку. В ігрових консолях Microsoft серії Xbox використовується технологія Microsoft Spatial Sound, яка базується

на форматах імерсивного звуку — Dolby Atmos та DTS:X. Компанія Sony для своєї ігрової консолі PlayStation PS5 розробила власний формат просторового звуку — Tempest 3D AudioTech. Планується його інтеграція з технологіями віртуальної реальності. Проте в останніх версіях програмного забезпечення для цієї консолі з'явилася також підтримка формату Dolby Atmos. Отже, і в ігровій індустрії Dolby Atmos фактично стає основним стандартом імерсивного звуку.

## Висновки

Просторовий звук стає все більш популярним у сучасному кінематографі, в різноманітних стрімінгових сервісах, музичній та ігровій індустрії. Вже сьогодні в цих сферах планують широкое використання форматів імерсивного звуку, розвиток яких має за мету досягнути такого рівня впливу на глядацьку аудиторію, який би максимально нагадував реальне сприйняття людиною звуку в навколишньому світі. Імерсивний звук додає аудіовізуальним творам нових творчих засобів вираження, а звуковій палітрі фільму — насиченості та яскравості й дозволяє повністю охопити глядачів віртуальним звуковим полем та надати їм нових естетичних вражень.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше розглянуто процес еволюції форматів просторового звуку в кінематографі та у стрімінгових сервісах як особливий технологічний та естетичний феномен, який дозволяє глядачам «занурюватися» у звуковий простір аудіовізуальних творів.

Перспективи подальших досліджень. Оскільки в цьому дослідженні основна увага була зосереджена на історії розвитку технологій просторового звуку, то виглядає доречним у майбутньому зосередитися на дослідженні просторового звуку як естетичного феномена та впливу імерсивного звуку на естетику сучасних кінофільмів, а саме: як його використовують сучасні режисери, які творчі завдання вирішують за його допомогою, чому все більше музикантів випускають свої треки й альбоми у форматах просторового звуку.

## Список посилань

- Бут, О. В. (2015). Творческая аранжировка звукового поля в пространственных системах. *Мистецтвознавчі записки*, 28, 195–204.
- Железняк, С. (2019). Особливості використання звуку в сучасному телебаченні і мультимедіа. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 15(2), 22–27. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(2\).2019.186120](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(2).2019.186120)

- Моженко, М. В. (2022, 23–24 березня). Новітні формати просторового звуку. В *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство* [Матеріали конференції] (Ч. 1, с. 171–174). Видавничий центр КНУКіМ.
- Печеранський, І., & Єременко, Л. (2023). Аудіострімінг як тренд розвитку аудіовізуальних технологій та його вплив на сучасну музичну індустрію. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 26–32. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282435>
- Поплавський, М. М., & Трач, Ю. В. (2022). Цифровізація музичної індустрії: тенденції і перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 30–39. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262202>
- Рязанцев, Л. (2016, 18 квітня). Перші кроки просторового звуку в кіно. В *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка* [Матеріали конференції] (с. 168–172). Видавничий центр КНУКіМ.
- Рязанцев, Л. (2017, 24 квітня). Роль звукових технологій в сучасній звукорежисурі. В *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка* [Матеріали конференції] (с. 131–136). Видавничий центр КНУКіМ.
- Auro technologies. (2015). *Auromax by Barco. Next generation Immersive Sound system* [White paper]. Barco. <https://docplayer.net/89819380-White-paper-auromax-next-generation-immersive-sound-system-rev-2-0-date-2015-nov-auro-technologies-nv-auromax-1-barco-nv.html>
- Dolby Laboratories. (2012). *Dolby Atmos: Next-Generation Audio for Cinema* [White paper]. <https://www.hollandfilmnieuws.nl/files/whitepaper-dolbyatmos.pdf>
- Garity, W. E., & Hawkins, J. N. A. (1941). Fantasound. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 37(8), 127–146. <https://doi.org/10.5594/J12890>
- Inglis, S. (2022). An Introduction To Immersive Audio. *Sound on Sound*. <https://www.soundonsound.com/techniques/introduction-immersive-audio> [in English].
- Matsui, K. (2015). 22.2 Multichannel Sound Reproduction System for Home Use. *Broadcast Technology*, 59, 10–17. <https://www.nhk.or.jp/str/english/publica/bt/59/3.html> [in English].
- Pfanzagl-Cardone, E. (2020). *The Art and Science of Surround and Stereo Recording. Including 3D Audio Techniques*. Springer.
- Rothermich, E. (2021). *Mixing in Dolby Atmos – #1 How it works: A different type of manual – the visual approach*. Independently Published.
- Sergi, G. (2013). Knocking at the door of cinematic artifice: Dolby Atmos, challenges and opportunities. *The New Soundtrack*, 3(2), 107–121. <https://doi.org/10.3366/sound.2013.0041>
- What is the difference between DTS:X and DTS:X Pro? (2021, April 27). *Trinnov*. <https://www.trinnov.com/en/blog/posts/what-is-the-difference-between-dts-x-and-dts-x-pro/>

## References

- Auro technologies. (2015). *Auromax by Barco. Next generation Immersive Sound system* [White paper]. Barco. <https://docplayer.net/89819380-White-paper-auromax-next-generation-immersive-sound-system-rev-2-0-date-2015-nov-auro-technologies-nv-auromax-1-barco-nv.html> [in English].
- But, O. V. (2015). Tvorcheskaya aranzhirovka zvukovogo polya v prostranstvennykh sistemakh [Creative organization of the sound field in surround systems]. *Notes on Art Criticism*, 28, 195–204 [in Russian].
- Dolby Laboratories. (2012). *Dolby Atmos: Next-Generation Audio for Cinema* [White paper]. <https://www.hollandfilmnieuws.nl/files/whitepaper-dolbyatmos.pdf> [in English].
- Garity, W. E., & Hawkins, J. N. A. (1941). Fantasound. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 37(8), 127–146. <https://doi.org/10.5594/J12890> [in English].
- Inglis, S. (2022). An Introduction To Immersive Audio. *Sound on Sound*. <https://www.soundonsound.com/techniques/introduction-immersive-audio> [in English].
- Matsui, K. (2015). 22.2 Multichannel Sound Reproduction System for Home Use. *Broadcast Technology*, 59, 10–17. <https://www.nhk.or.jp/str/english/publica/bt/59/3.html> [in English].
- Mozhenko, M. V. (2022, March 23–24). Novitni formaty prostorovoho zvuku [The latest spatial sound formats]. In *Україна у світових глобалізаційних процесах: Культура, економіка, суспільство* [Ukraine in the world globalization processes: Culture, economy, society] [Proceedings of the Conference] (Pt. 1, pp. 171–174). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Pecheranskyi, I., & Yeremenko, L. (2023). Audiostriminh yak trend rozvytku audiovizualnykh tekhnolohii ta yoho vplyv na suchasnu muzychnu industriiu [Audio Streaming as a Trend in the Development of Audiovisual Technologies and Its Impact on the Modern Music Industry]. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 48, 26–32. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282435> [in Ukrainian].
- Pfanzagl-Cardone, E. (2020). *The Art and Science of Surround and Stereo Recording. Including 3D Audio Techniques*. Springer [in English].
- Poplavskiy, M. M., & Trach, Yu. V. (2022). Tsyfrovizatsiia muzychnoi industrii: Tendentsii i perspektyvy [Digitalization of the music industry: Trends and prospects]. *National Academy of Managerial Staff*

- of *Culture and Arts Herald*, 2, 30–39. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262202> [in Ukrainian].
- Riazantsev, L. (2016, April 18). Pershi kroky prostorovoho zvuku v kino [The first steps of spatial sound in cinema]. In *Mystetstvoznnavstvo. Sotsialni komunikatsii. Mediapedahohika* [Art history. Social communications. Media pedagogy] [Proceedings of the Conference] (pp. 168–172). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Riazantsev, L. (2017, April 24). Rol zvukovykh tekhnolohii v suchasni zvukorezhysuri [The role of sound technologies in modern sound engineering]. In *Mystetstvoznnavstvo. Sotsialni komunikatsii. Mediapedahohika* [Art history. Social communications. Media pedagogy] [Proceedings of the Conference] (pp. 131–136). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Rothermich, E. (2021). *Mixing in Dolby Atmos – #1 How it works: A different type of manual – the visual approach*. Independently Published [in English].
- Sergi, G. (2013). Knocking at the door of cinematic artifice: Dolby Atmos, challenges and opportunities. *The New Soundtrack*, 3(2), 107–121. <https://doi.org/10.3366/sound.2013.0041> [in English].
- What is the difference between DTS:X and DTS:X Pro? (2021, April 27). *Trinnov*. <https://www.trinnov.com/en/blog/posts/what-is-the-difference-between-dts-x-and-dts-x-pro/> [in English].
- Zheliezniak, S. (2019). Osoblyvosti vykorystannia zvuku v suchasnomu telebachenni i multymedia [The Use of Sound in Contemporary Television and Multimedia: Selected Features]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 15(2), 22–27. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(2\).2019.186120](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(2).2019.186120) [in Ukrainian].

## The Evolution of Spatial Sound Formats in Cinema and Streaming Service Content

Mykola Mozhenko<sup>1\*</sup>, Lev Riazantsev<sup>1</sup>

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

**Abstract.** *The aim of the article* is to study the development of spatial and immersive sound formats in the cinema, music industry, and streaming services, the means of their aesthetic expression, and their impact on the audience. **Results.** Spatial sound has now become the standard for use in contemporary cinema and various streaming services. It provides audiovisual works with new creative means of expression, enriching the film's sound palette with depth and brightness. Immersive sound allows for a complete immersion of the audience in the film's sound space, intensifies emotional impact, and offers viewers new aesthetic experiences. The article traces the evolution of audio technologies in cinema and streaming services. It is noted that the development of spatial sound technologies is moving towards maximum approximation to the natural human perception of sound. *The scientific novelty* of the article lies in the fact that for the first time, the process of evolution of spatial sound formats in cinema and streaming services is considered as a special technological and aesthetic phenomenon that allows viewers to increasingly "immerse" themselves in the sound space of audiovisual works. **Conclusions.** The development of audiovisual technologies, from the first films to contemporary spectacular blockbusters, has been aimed at achieving the effect of disappearing the aesthetic barrier between the audience and the virtual world of the screen. This was achieved not only by increasing the size of the screen itself, which allowed the viewers' field of vision to be covered as much as possible, but changes in the soundtrack of films were also aimed at expanding the audio space perceived by the audience. Initially, it was a flat monaural sound coming from the centre of the cinema screen, then gradually there was a transition to stereo sound, and then to the surround formats Dolby Digital, DTS, SDDS. The immersive sound of Dolby Atmos, DTS:X, and Auro-3D formats added the ability to place audio objects in the vertical plane, allowing filmmakers to create a highly realistic sound atmosphere. The music and gaming industries, as well as video and audio streaming services, also began to implement spatial sound, not only for the sake of interesting acoustic effects but also to find new creative means of expression.

**Keywords:** surround sound; immersive sound; Fantasound; Dolby Digital; Dolby Atmos; DTS; binaural sound

### Відомості про авторів

**Микола Моженко**, старший викладач, Київський національний університет культури та мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-4070-3301, e-mail: mozhenko@gmail.com

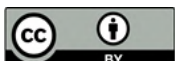
**Лев Рязанцев**, доцент, заслужений працівник культури України, Київський національний університет культури та мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-1452-9602, e-mail: l.ryazancev2016@gmail.com

**Information about the authors**

**Mykola Mozhenko\***, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4070-3301, e-mail: mozhenko@gmail.com

**Lev Riazantsev**, Associate Professor, Honoured Worker of Culture of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-1452-9602, e-mail: l.ryazancev2016@gmail.com

\* Corresponding author





## Відеоарт 1960–1970-х років: контroversія до телебачення та модерного мистецтва

Ігор Печеранський

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

**Анотація.** *Мета статті* — дослідити становлення відеоарту в 1960–1970-х рр. крізь призму його протистояння з телебаченням та модерним мистецтвом; розкрити роль внутрішніх (власне, контroversійних) міжгалузевих зв'язків як фактора розвитку аудіовізуального мистецтва впродовж зазначеного часу. *Результати дослідження.* Виявлено, що відеоарт цього раннього періоду є продуктом розвитку відеотехнологій та контркультурно-авангардистської хвилі в мистецтві, представники якого в 1965–1970-х рр. творили ще в рамках модерністських настанов, а вже наприкінці 1970-х рр. шукали за допомогою відео нові форми та художні стратегії, відходячи від модернізму з його «кризою репрезентації». Доведено тезу, згідно з якою чимало робіт ранніх відеохудожників були справжнім протестом проти модерністського розуміння мистецтва як чогось трансцендентного та елітарного, зміст якого опосередкований та генерований різними художніми інституціями та авторитетними думками. Всупереч цьому вони пробуджували в глядачеві «активного» суб'єкта як творця сенсів і співтворця відеоарту, що виявився пошуком нових функцій мистецтва й можливостей прямої комунікації між художником і глядачем. *Наукова новизна* полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві розглянуто контroversію раннього відеоарту до телебачення та модерного мистецтва як чинник розвитку аудіовізуального мистецтва. *Висновки.* На відміну від традиційного кінематографічного лінійного нарративу та гегемонії телебачення, відеохудожники 1960–1970-х рр. вдавалися до численних експериментів, направлених на виявлення розмаїття рівнів і відтінків суб'єктивного глядацького досвіду, залучаючи до своєї творчої лабораторії водночас із відеотехнологіями і значний на той час потенціал авангардного мистецтва ХХ ст. В результаті відеоарту вдалося згенерувати власну художню мову та естетику піднесеного; виробити технологію зйомки, котра запропонувала художнику те, що не міг дати кінематограф — відеофітбек, або зворотній зв'язок, завдяки якому відеоарт не демонстрував реальний світ, а став його невід'ємною частиною.

*Ключові слова:* відеоарт; аудіовізуальне мистецтво; 1960–1970-ті рр.; модерне мистецтво; відеотехнології; відеоперформанси; відеоінсталяції

### Для цитування

Печеранський, І. (2023). Відеоарт 1960–1970-х років: контroversія до телебачення та модерного мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 64–71. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293286>

### Вступ

Майже кожне дослідження відеоарту (з англ. video art, відеомистецтво), як одного з найпопулярніших напрямків сучасного та аудіовізуального мистецтва, навіть через 60 років після його появи викликає подив стосовно того, чому історичні розвідки цього феномену породжують більше запитань, ніж відповідей. Дискусії щодо точної дати початку цієї практики є показовими в цьому від-

ношенні — перші інсталяції 1963 р., створені Намом Джун Пайком і Вольфом Востеллом завдяки телевізорам, чи перші відео, відзняті за допомогою Portapak тими ж Намом Джун Пейком та Енді Ворголом у 1965 р. Аргументи на користь історичної мінливості підсилюють апеляції до труднощів визначення відеоарту. Так, дослідник Ф. Бов'є (Bovier, 2017) замислюється над тим, як визначити гібридний та «нечистий» візуальний продукт, який «здатний поглинати всі форми художнього

вираження» (р. 41), Е. Боне (Bonet, 2017b) прагне проблематизувати цю мистецьку практику за допомогою концептів множинності та різноманітності, а не «дисциплінарної єдності» (р. 8); автори Д. Голл і С. Дж. Файфер (Hall & Fifer, 1990), дослідивши свого часу історію відеоарту в США, справедливо підкреслювали, що це доволі динамічне та поліформатне явище, яке потрібно розглядати не лише крізь призму традиційних формальних естетичних критеріїв, але й з урахуванням інституційних (критика, музеї, куратори тощо) та суспільно-політичних чинників, які детермінували внутрішні трансформації й появу відео в статусі мистецтва.

Звідси постійно актуальними виглядають все нові й нові спроби осмислити витоки відеоарту, щоб краще зрозуміти не лише художній контекст, завдяки якому він виник, а й додаткові соціокультурні та технологічні аспекти, які перетворили відеоарт на популярний напрям аудіовізуального мистецтва, враховуючи його зв'язки з телебаченням і кіновиробництвом в рамках однієї екосистеми. Якщо загальну історію відеоарту ще належить написати, як це, зокрема, зробив з анімацією Д. Бендацці, то будь-які кроки на цьому шляху лише поглиблюють фокус і допоможуть системно осмислити цю мистецьку практику, яка буде актуальною й становити неабиякий інтерес для майбутніх дослідників.

*Аналіз попередніх досліджень.* Перші спроби пізнати відеоарт як нову галузь художньої практики здійснили в 70-х рр. ХХ ст. відеохудожники В. Васюлка, Б. Віола, Л. Левайн, Д. Бек та ін. Прагнення до рефлексії на конкретизації змісту своїх робіт зберігається впродовж усієї історії становлення відеоарту; воно представлене в численних статтях та інтерв'ю й виступає важливим джерелом дослідження цього напрямку сучасного мистецтва. Дуже корисною в цьому плані є антологія «Video Writings by Artists» (Bonet, 2017a), яка включає близько тридцяти есе, написаних між 1972 і 1990 рр. митцями, що творили на ранньому етапі відеоарту та закликали переосмислити його історію й міфи. Також у різні часи, включаючи й етап становлення відеоарту, до цієї теми зверталися такі автори, як С. Бек, А.С. Вустер, Дж. Голл, Ф. Джиллет, К. Горсфілд, К. Елвс, Б. Коррот, Р. Краусс, С. Куббіт, Р. Маршалл, Н.Д. Пайк, М. Раш, Й. Шнайдер, Д. Янгблуда та ін. З-поміж останніх досліджень варто відзначити, окрім згаданих робіт Ф. Бовьє (Bovier, 2017) та Е. Боне (Bonet, 2017b), праці Л. Леуцці (Leuzzi, 2019) про реконструкцію раннього відеомистецтва як інструмент аналізу історії медіамистецтва, С.К.Й. Люнг, К.В.Й. Чой і М. Юена (Leung et al., 2020) про відеомистецтво

як цифрову гру, Дж. Тармі (Tarmu, 2020), присвячену все ще вагомій ролі відеоарту в сучасному світі, С. Уяр (Uyar, 2022), що аналізує роботи одного з ранніх відеохудожників Б. Віолли про зв'язок мистецтва й технологій та ін. Українські вчені С. Побожій (2014), В. Головей та О. Рудь (2019), В. Когут (2019), С. Рибалко та Д. Мосенцева (2021) також досліджують проблематику відеоарту.

Водночас змушені констатувати, що в Україні мистецтвознавчих розвідок, присвячених тематиці відеоарту (особливо, коли йдеться про 1960–1970-ті рр.) зовсім мало; комплексні академічні дослідження взагалі відсутні. Відеоарт продовжує залишатися малодослідженою сферою в контексті української культурології та мистецтвознавства, що актуалізує будь-які спроби виправити ситуацію в цьому напрямі.

**Мета статті** — дослідити становлення відеоарту в 1960–1970-х рр. крізь призму його протистояння з телебаченням та модерним мистецтвом; розкрити роль внутрішніх (власне, контroversійних) міжгалузевих зв'язків як фактора розвитку аудіовізуального мистецтва впродовж зазначеного часу.

## Результати дослідження

Що ж такого сталося на початку 1960-х рр. в аудіовізуальній індустрії, що, на думку Фр. Парфе (Parfait, 2001), активізувало студії щодо нових форм репрезентації відео та підштовхнуло до експериментів, які відіграли важливу роль у перевищенні й реструктуруванні мистецтва? Замислюючись над такими питанням, Д. Галл й С. Джо Файфер (Hall & Fifer, 1990) попереджують, що відстежити генеалогію не так просто, оскільки будь-яка спроба це зробити наштовхується на проблему плюралізму витоків відеоарту, сполучності різних жанрів і художніх стратегій, а на додачу ще й численні інтерпретації та аналітичні концепції в ході критичної оцінки творів відеоарту (р. 27). Про «амбівалентність» генеалогії відеоарту пише й американський критик Дж. Барріс (Burriss, 1996): у 1965–1970-х рр. відеохудожники творили в рамках модерністських настанов, а вже наприкінці 1970-х рр. шукали за допомогою відео нові форми та художні стратегії, прагнучи відійти від модернізму (р. 14).

Відомо, що мистецтво першої половини ХХ ст., сформоване відповідно до ідеалів Модерну, зіштовхнулося з т. зв. «кризою репрезентації», коли постало питання про межі традиційних форм мистецтва й нові підходи до розуміння та представлення світу художником, роботи з реальністю. Цими інтенціями, власне, й були сповнені аван-

гардні пошуки дадаїстів, абстракціоністів, футуристів і сюрреалістів, котрі, радикально трансформували творчий акт (наприклад М. Дюшан), перейшли від створення унікальних нових об'єктів мистецтва до генерування концепцій і таким чином перетворили мистецтво на інтелектуальну гру. Втративши унікальну ауру та статусу самодостатнього вмістилища високих естетичних сенсів в епоху технічної відтворюваності (В. Бенямін), домінування художньої ідеї над об'єктом звільнили мистецтво від просторово-темпоральних меж й ідеологічних перепон, що в середині ХХ ст. своїми авангардними експериментами намагалися підтвердити художники-концептуалісти (Дж. Кошут, С. Левіт, Р. Беррі, Я. Діббетс та ін.). Не випадково 1960-ті рр. запам'яталися активною динамічною боротьбою за пошук нового образу реальності (американський поп-арт, новий реалізм у Європі, оп-арт, кінетичне мистецтво, мінімалізм), в ході якої художники-постмодерністи зятято намагалися розірвати межі художнього об'єкта та здійснити деконструкцію речей завдяки прориву до делокалізованої віртуальності, тобто до сфери осяжної множинності «реальностей» суб'єктивного людського досвіду (Sandler, 1996; İlden & Mutlu, 2020). Пошук цього прориву привів митців до усвідомлення важливості аудіовізуальних технологій, а згодом і до відеоарту, який допоміг постмодернізму стати собою.

Як стверджують Д. Хангард (Hanhardt, 1990), К. Елвс (Elwes, 2005) та ін., у 1965 р. американські художники Н. Дж. Пайк і Е. Воргол зробили свої перші відеозаписи за допомогою камер Sony Portapak, що сприймалося, беручи до уваги драматичні 1960-ті для американського суспільства, не як досвід художнього самовираження, а радше як культурна контрпрактика. Завдяки радикальним і критичним ідеям М. Маклюєна, Г. Маркузе, Гі Дебора та багатьох інших учених і мислителів другої половини ХХ ст. в середовищі інтелектуалів і художників зрів протест не лише проти наявних соціально-політичних та економічних умов, але й проти гегемонії корпоративних медіа, ілюзійонізму та закритості телебачення. Цей протест переріс в окремих рух, який отримав назву «відеоактивізм». І тут варто підкреслити важливість демаркації, яку свого часу здійснив М. Раш (Rush, 2005), коли розділив неутилітарне/некомерційне художнє відео та документальні практики (комерційне відео, відеоактивізм, телерепортажі та програми) (рр. 87–88).

Прикметна особливість діяльності відеохудожників у тому, що вони творили за допомогою складних структур у постмодерністському ключі, закликаючи глядача до пошуку сенсів; чого не ска-

жеш про відеоактивістів, які прагнули спростити продукт для споживача. Унікальні особливості та якості електронного відеозображення вони відкривали в ході його обробки за допомогою сканування, кадру, телеприймача, кольорової палітри тощо, перетворюючи у такий спосіб відео на інструмент художньої діяльності. А далі був наступний крок — художній аналіз взаємодії глядача й простору художнього відео, зворотного зв'язку, образу й реакції глядача, тривалості та фіксації досвіду (Cubitt, 1993). Численні відеоперфоманси та відеоінсталяції таких художників, як Д. Голл, В. Вегман, П. Вайбель та ін., з одного боку, відзначалися критичним настроєм щодо одновимірності та закритості телемовлення, а з іншого, закладали підвалини майбутньої мови відеоарту, котра властива більш пізнім художнім практикам постмодерністів. Зокрема, коментуючи в 1972 р. роботи Е. Воргола та Р. Раушенберга, історик мистецтв Л. Стейнберг (Steinberg, 1972) підмітив, що їхні картини більше нагадують «образи образів» (р. 91), а все через те, що вони не прагнуть відтворювати реальність, а надають перевагу експериментуванню в плані поєднання різних готових образів, компіляції та реінтерпретації будь-яких об'єктів в єдиному художньому просторі. Зокрема, це можна вважати першими прикладами «інтерфейсних структур» в художній мові відеоарту.

Вже є класичною створена у 1974 р. інсталяція Н.Дж. Пайка «TV-Budda», де відеокамера знімає скульптуру Будди й транслює її на відеомоніторі в «реальному» часі, заховаючи глядача до «гри темпоральностей»; демонструє, як в єдиному досвіді «сприйняття» сходяться репрезентація (минуле) та споглядання (нинішнє), а глядач переживає нетотожність реального та художнього часових вимірів. Але глядач може втрутитись у тиху медитацію Будди перед монітором — сісти поруч або виставити руку поміж відеокамерою та монітором і в такий спосіб стати співучасником дійства. Або відеоінсталяція «Present Continuous Past(s)» Дж. Грехема, що візуалізує та перетворює на фізичний для глядача момент переходу події від теперішнього до минулого, коли він, зокрема, плескає в долоні й бачить в одному й тому ж просторі інсталяції реальну подію, її відображення й зображення з певною затримкою. Слід також пригадати один із перших прикладів синхронності художньої дії та її трансляції для глядача у «Sky TV» художниці Й. Оно в 1966 р. Завдяки встановленій на даху музею відеокамері, що була під'єднана до монітора в галереї, глядачі мали можливість перебувати одночасно всередині та назовні будівлі, стаючи свідками застосування зображення як трансформатора, що перетворює рандомно фіксо-



вані кадри реальності на художній об'єкт. Отже, ці та багато інших робіт були справжнім протестом проти модерністського розуміння мистецтва як чогось трансцендентного, зміст якого опосередкований та генерований різними художніми інституціями та авторитетними думками, а тому доступний обраним. Відеоперформанси 1960–1970-х рр. пробуджували в глядачеві «активного» суб'єкта як творця сенсів і співтворця відеоарту, що, на думку К. Гілла (Hill, 1995), втілює у собі пошуки нових функцій мистецтва та можливостей прямої комунікації між художником і глядачем.

Якщо поєднати ці інтенції з технічними можливостями (у другій половині ХХ ст. з'являються недорогі відеомонітори й відеокамери), то створюються умови для реалізації художньої інтерактивності в поєднанні з принципом зворотного зв'язку, що формує новий тип естетичної свідомості та перетворює відеотвір на «відкриту художню форму» (У. Еко). І йдеться не про соціальну інтерактивність, більш притаманну відеоактивізму, а, за словами І. Арнса (Arns, 2004), це здебільшого нагадує перформативну, а в окремих випадках автентичну її варіацію, коли Н.Дж. Пайк, Ф. Джіллетт, Л. Левайн, П. Кампус, В. Фостель та багато інших за допомогою інтерактивних відеоінсталяцій по суті апелювали до глядача з вимогою активного творчого імпульсу, залишивши його наодинці з власним зображенням, водночас підкреслюючи важливість глядацької інтерпретації (рр. 335–336).

Слід зазначити, що вдосконалення відеотехнологій активізувало митців на пошуки своєї власної художньої мови, коли з кожною інновацією чи візуальним ефектом, як-от: сповільнення руху зображення чи пофреймове редагування, вони могли залучати ці фактори для отримання цікавих естетичних рішень (Sturken, 1988, р. 126). Проте, якщо є намір збагнути всю повноту контексту появи відеоарту, вплив зазначених технологій потрібно розглядати в комплексі з впливом авангардного мистецтва ХХ ст. — експериментального кінематографа 1950–1960-х рр. (М. Ле Гріс, П. Гідал, Т. Конрад та ін.) та експериментальних фільмів Е. Воргола, мистецького руху художників, композиторів та дизайнерів «Fluxus» (Дж. Брехт, Й. Бойс, Н.Дж. Пайк, Дж. Мачюнас та ін.) і «ZERO» (Х. Мак, О. Піне, П. Бері, Г. Пітерс та ін.), поп-арту та хеппенінгу (Meigh-Andrews, 2013).

Відомий американський мистецтвознавець і дослідник нових медіа М. Раш підкреслює, що в 70-х рр. особливо відчувається вплив перформативних видів мистецтва та мінімалізму, коли відеохудожники включають у роботи проблематику концептуалізму, боді-арту, на базі чого виникає відеоперформанс як новий жанр. Б. Найман, В. Ак-

кончі, П. Кампус та ін. активно використовують відеомонітор у перформансах як «дзеркало» — по-перше, у фокусі відеокамери концептуалізують людське тіло, наділяючи його «інтимністю», і завдяки цьому досліджують простір власної дії (Rush, 2007), а по-друге, перетворюють відеозображення на продовження «я» художника в «віртуальному» екранному просторі, де мистецтво розкривається в акті інтеркомунікації глядача та автора, що можуть мінятися місцями (Ассопсі, 2001). Також, на відміну від перформативних театральних форм і практик, в інтерактивних відеоенвайронментах і відеоінсталяціях митців простір з його елементами використовується для того, щоб відвідувач досліджував себе на власному фізичному досвіді, обирав траєкторію рухів із усіх можливих варіацій.

Зауважимо, що М. Раш (Rush, 2007) виокремлює чотири основні напрями роботи відеохудожників, що вказують на відеоарт як на самостійний феномен: використання камери як «розширення» власного тіла художника (помітний вплив М. Маклюена), задіяного у відеоперформансі; зміна наративу, коли митці використовували відео для футуристичних фантазій та автобіографічної оповіді, гендерної проблематики та політичного активізму, досліджуючи культурні та персональні ідентичності; створення інтерактивних відеоінсталяцій як на той час високотехнологічних творів, що склалися з кінокадрів, цифрових записів, анімації, комп'ютерної графіки тощо; апеляція до проблематики міжнародного культурного обміну (р. 9).

Не менш цікавим видається спостереження С. Фріланд (Freeland, 2004), яка під час аналізу робіт відеохудожника Б. Віоли робить акцент не лише на етичних аспектах відео-арту, але й протиставляє дві базові категорії класичної естетики — прекрасне (beautiful) та піднесене (sublime). Обидві ці категорії позначають неутилітарні взаємовідносини суб'єкта та об'єкта з тією різницею, що прекрасне переважно викликає задоволення, а піднесене, говорячи про відеоарт, здебільшого шокує глядача, спантелює та плутає в здогадках щодо значень і сенсів, закладених у творах відеохудожників. Так, у їхніх роботах трапляються сцени крові (М. Хатум, Т. Оурслер), страждання (Б. Віолла), галюциногенні компіляції з різних кадрів (Б. Віолла, Дж. Годдар, Е.-Л. Ахтіла, М. Оденбах), насилля (М. Абрамович, К. Бурден), інсталяції та відеопроєкції з різномірним візуальним рядом (Г. Гілл, Е.-Л. Ахтіла). У зв'язку з цим С. Фріланд (Freeland, 2004) робить висновок, що естетика відеоарту ближча до естетики піднесеного.



## Висновки

Таким чином, 60–70-ті рр. XX століття — це особливий період в історії відеоарту як жанру аудіовізуального мистецтва, що позначився домінуванням контркультурно-авангардистської хвилі в мистецтві, яка створила передумови для появи відеоарту, по-перше, як контрверсії до модерного мистецтва й телеіндустрії і, по-друге, в якості самодостатнього феномену художнього світу, що активно розвивається в різних країнах на сучасному етапі. Тісний зв'язок із телебаченням і ЗМІ вилився в деконструкцію телевізійного наративу в рамках відеоарту, якому вдалося сформулювати інші, якісно відмінні принципи та завдання, ніж ті, які були представлені в модерному мистецтві, програмному дизайні та прикладній комп'ютерній графіці. На відміну від традиційного кінематографічного лінійного наративу та гегемонії телебачення, відеохудожники 1960–1970-х рр., вдавалися до численних експериментів, направлених на виявлення розмаїття рівнів і відтінків суб'єктивного глядацького досвіду, залучаючи до своєї творчої лабораторії водночас із відеотехнологіями й значний на той час потенціал авангардного мистецтва XX ст. Якщо в 1965–1970-х рр. вони творили в ключі модерністських настанов, то вже наприкінці 1970-х рр. шукали за допомогою відео нові форми та художні стратегії, прагнучи відійти від модернізму з його «кризою репрезентації». В результаті цих процесів відеоарту вдалося згенерувати власну художню мову та естетику піднесеного; виробити технологію зйомки, котра запропонувала художнику те, що не міг дати кінематограф — відеофітбек, або зворотній зв'язок, завдяки якому відеоарт не демонстрував реальний світ, а став його невід'ємною частиною.

*Наукова новизна* полягає в тому, що контрверсія раннього відеоарту до телебачення та модерного мистецтва вперше розглянута як фактор розвитку аудіовізуального мистецтва.

Серед *перспективних тем* і напрямів подальших досліджень варто вказати на творчість окремих відеохудожників цього періоду (Н.Дж. Пайк, Б. Науман, В. Аккончі, Дж. Бойс, Г. Гілл, Б. Віолла, В. Експорт, Дж. Балдессарі, П. Кампус, Д. Т. Чейз, М. Коннор та ін.), експерименти й спадщина яких залишається невідомою для переважної більшості українських мистецтвознавців і культурологів. Це також стосується провокативної тематики робіт відеохудожників (расизм, фемінізм, ВІЛ, секс, контркультурні настрої та порушення культурних канонів) і окремих жанрів та художніх стратегій в історії відеоарту.

## Список посилань

- Головей, В., & Рудь, О. (2019). Соціокультурні передумови становлення відеоарту в контексті розвитку медіа технологій. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філософські науки*, 12(396), 48–52.
- Когут, В. (2019). Відео-арт Львова кінця XX – початку XXI ст.: історичний контекст становлення виду мистецтва. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 39, 317–333.
- Побожій, С. (2014). Відеоарт як технологія самоідентифікації художника. *Світогляд – Філософія – Релігія*, 7, 119–128.
- Рибалко, С. Б., & Мосенцева, Д. А. (2021). Візуальна мова українського відеоарту: 1992–2000 рр. In *The world of science and innovation* [Proceedings of the Conference] (pp. 285–290). London.
- Acconci, V. (2001). *Claim 1971*. In G. Moure (Ed.), *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*. Ediciones Poligrafa.
- Arns, I. (2004). *Interaction, Participation, Networking Art and telecommunication*. In R. Frieling & D. Daniels (Eds.), *Media-Art Net 1: Survey of Media Art* (pp. 333–367). Springer.
- Bonet, E. (Ed.). (2017a). *Video Writing by Artists (1970–1990)*. Mousse Publishing.
- Bonet, E. (2017b). Videology / Videography: On the Practice and Medium of Video. In E. Bonet (Ed.), *Video Writings by Artists (1970–1990)*. Mousse Publishing.
- Bovier, F. (2017). The Diffuse Networks of Video Art and the Institutionalization of Artists' Films in the 1970s. In F. Bovier (Ed.), *Early Video Art and Experimental Films Networks*. Ecole cantonale d'art de Lausanne.
- Burris, J. (1996). Did the Portapak cause Video Art? Notes on the Formation of a New Medium. *Millennium Film Journal*, 29, 2–28.
- Cubitt, S. (1993). *Videography: Video Media as Art and Culture*. Macmillan Education.
- Elwes, C. (2005). *Video Art, a guided tour*. I.B. Tauris.
- Freeland, C. (2004). *Piercing to our inaccessible, inmost parts*. In C. Townsend (Ed.), *The Art of Bill Viola* (pp. 24–45). Thames & Hudson.
- Hall, D., & Fifer, S. J. (Eds.). (1990). *Illuminating video: An essential guide to video art*. Aperture; BAVC.
- Hanhardt, J. (1990). Dé-collage/Collage: Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video Art. In D. Hall & S. J. Fifer (Eds.), *Illuminating video: An essential guide to video art* (pp. 71–80). Aperture; BAVC.
- Hill, C. (1995). Attention! Production! Audience! Performing Video in its First Decade, 1968–1980. In C. Hill (Ed.), *Surveying the First Decade: Video Art*

- and Alternative Media in the U.S., 1968–1980*. Video Data Bank. <https://www.vasulka.org/archive/Artists2/Hill,Chris/AttProdAud!.pdf>
- Ilden, S., & Mutlu, E. (2020). Transformations of esthetics in postmodern art. *Alnteri Journal of Social Sciences*, 4(1), 39–46. <https://doi.org/10.30913/alinterisosbil.746299>
- Leung, Y. K. S., Choi, W. Y. K., & Yuen, M. (2020). Video art as digital play for young children. *British Journal of Educational Technology*, 51(2), 531–554. <https://doi.org/10.1111/bjet.12877>
- Leuzzi, L. (2019). Re-enacting Early Video Art as a Research Tool for Media Art Histories. In O. Grau, J. Hoth, & E. Wandl-Vogt (Eds.), *Digital Art through the Looking Glass. New strategies for archiving, collecting and preserving in digital humanities* (pp. 161–177). Edition Donau-Universität.
- Meigh-Andrews, C. (2013). *A History of Video Art* (2<sup>nd</sup> ed.). Bloomsbury.
- Parfait, F. (2001). *Vidéo: un art contemporain*. Regard.
- Rush, M. (2005). *New Media in Art* (2nd ed.). Thames & Hudson.
- Rush, M. (2007). *Video Art* (2nd ed.). Thames & Hudson.
- Sandler, I. (1996). *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*. HarperCollins.
- Steinberg, L. (1972). *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*. Oxford University Press.
- Sturken, M. (1988). Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History. *Media, Culture & Communication*, 48, 125–148.
- Tarmy, J. (2020, January 30). *Video Is Still a Bit Player in the Art World. Here's Why*. Bloomberg. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2020-01-30/video-art-book-50-years-later-it-still-has-catching-up-to-do>
- Uyar, S. (2022). Works of Bill Viola on the Relationship Between Art and Technology. *International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 8(56), 1038–1045. <http://dx.doi.org/10.29228/JOSH AS.64394>
- Bovier, F. (2017). The Diffuse Networks of Video Art and the Institutionalization of Artists' Films in the 1970s. In F. Bovier (Ed.), *Early Video Art and Experimental Films Networks*. Ecole cantonale d'art de Lausanne [in English].
- Burris, J. (1996). Did the Portapak cause Video Art? Notes on the Formation of a New Medium. *Millennium Film Journal*, 29, 2–28 [in English].
- Cubitt, S. (1993). *Videography: Video Media as Art and Culture*. Macmillan Education [in English].
- Elwes, C. (2005). *Video Art, a guided tour*. I.B. Tauris [in English].
- Freeland, C. (2004). *Piercing to our inaccessible, inmost parts*. In C. Townsend (Ed.), *The Art of Bill Viola* (pp. 24–45). Thames & Hudson [in English].
- Hall, D., & Fifer, S. J. (Eds.). (1990). *Illuminating video: An essential guide to video art*. Aperture; BAVC [in English].
- Hanhardt, J. (1990). Dé-collage/Collage: Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video Art. In D. Hall & S. J. Fifer (Eds.), *Illuminating video: An essential guide to video art* (pp. 71–80). Aperture; BAVC [in English].
- Hill, C. (1995). Attention! Production! Audience! Performing Video in its First Decade, 1968–1980. In C. Hill (Ed.), *Surveying the First Decade: Video Art and Alternative Media in the U.S., 1968–1980*. Video Data Bank. <https://www.vasulka.org/archive/Artists2/Hill,Chris/AttProdAud!.pdf> [in English].
- Holovei, V., & Rud, O. (2019). Sotsiokulturni peredumovy stanovlennia videoartu v konteksti rozvytku media tekhnolohii [Socio-cultural prerequisites for the formation of video art in the context of the development of media technologies]. *Naukovyi visnyk Shkhidnoevropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Serii: Filosofski nauky*, 12(396), 48–52 [in Ukrainian].
- Ilden, S., & Mutlu, E. (2020). Transformations of esthetics in postmodern art. *Alnteri Journal of Social Sciences*, 4(1), 39–46. <https://doi.org/10.30913/alinterisosbil.746299> [in English].
- Kohut, V. (2019). Video-art Lvova kintsia XX – pochatku XXI st.: Istorychnyi kontekst stanovlennia vydu mystetstva [Video Art of Lviv in the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries: The historical context of the formation of the art form]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 39, 317–333 [in Ukrainian].
- Leung, Y. K. S., Choi, W. Y. K., & Yuen, M. (2020). Video art as digital play for young children. *British Journal of Educational Technology*, 51(2), 531–554. <https://doi.org/10.1111/bjet.12877> [in English].
- Leuzzi, L. (2019). Re-enacting early video art as a research tool for media art histories. In O. Grau, J. Hoth, & E. Wandl-Vogt (Eds.), *Digital Art through the Looking Glass. New strategies for archiving, collecting*

## References

- Acconci, V. (2001). *Claim 1971*. In G. Moure (Ed.), *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*. Ediciones Poligrafa [in English].
- Arns, I. (2004). *Interaction, Participation, Networking Art and telecommunication*. In R. Frieling & D. Daniels (Eds.), *Media-Art Net 1: Survey of Media Art* (pp. 333–367). Springer [in English].
- Bonet, E. (2017b). *Videology / Videography: On the Practice and Medium of Video*. In E. Bonet (Ed.), *Video Writings by Artists (1970–1990)*. Mousse Publishing [in English].
- Bonet, E. (Ed.). (2017a). *Video Writing by Artists (1970–1990)*. Mousse Publishing [in English].

- and preserving in digital humanities* (pp. 161–177). Edition Donau-Universität [in English].
- Meigh-Andrews, C. (2013). *A History of Video Art* (2<sup>nd</sup> ed.). Bloomsbury [in English].
- Parfait, F. (2001). *Vidéo: Un art contemporain* [Video: Contemporary art]. Regard [in French].
- Pobozhii, S. (2014). Videoart yak tekhnolohiia samoidentyfikatsii khudozhnyka [Video art as a technology self-identification of artist]. *Worldview – Philosophy – Religion*, 7, 119–128 [in Ukrainian].
- Rush, M. (2005). *New Media in Art* (2<sup>nd</sup> ed.). Thames & Hudson [in English].
- Rush, M. (2007). *Video Art* (2<sup>nd</sup> ed.). Thames & Hudson [in English].
- Rybalko, S. B., & Mosentseva, D. A. (2021). Vizualna mova ukrainskoho videoartu: 1992–2000 rr [The visual language of Ukrainian video art: 1992–2000]. In *The world of science and innovation* [Proceedings of the Conference] (pp. 285–290). London [in Ukrainian].
- Sandler, I. (1996). *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*. HarperCollins [in English].
- Steinberg, L. (1972). *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*. Oxford University Press [in English].
- Sturken, M. (1988). Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History. *Media, Culture & Communication*, 48, 125–148 [in English].
- Tarmy, J. (2020, January 30). *Video Is Still a Bit Player in the Art World. Here's Why*. Bloomberg. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2020-01-30/video-art-book-50-years-later-it-still-has-catching-up-to-do> [in English].
- Uyar, S. (2022). Works of Bill Viola on the Relationship Between Art and Technology. *International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 8(56), 1038–1045. <http://dx.doi.org/10.29228/JOSH.AS.64394> [in English].

## Video Art of the 1960s and 1970s: Controversy to Television and Modern Art

Ihor Pecheranskyi

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to study the foundation of video art in the 1960s and 1970s through the prism of its controversy with television and modern art; to reveal the role of inner (in fact, controversial) inter-industry relations as a factor of audio-visual art development during the determined time period. *Results.* It is pointed out that in that early period, video art was a product of video technologies progress, as well as a product of counter-cultural and avant-garde wave development in art, the representatives of which in the 1965–1970s were creating still in the frames of modernism demeanors, but at the end of the 1970s, were searching new forms and artistic strategies with the help of video, moving away from modernism with its “crisis of representation”. It is proved that a number of works of early video artists were the real protest against the modernism understanding of art as something transcendent and elitist, a contest of which was mediated and generated by various artistic institutions and authoritative opinions. In spite of this, they awakened in viewers an “active” subject as a creator of senses and a video art co-creator, that appeared in search of new art functions and possibilities of direct communication between the artist and the viewer. *Scientific novelty* consists in the fact, that for the first time in the Ukrainian art study the controversy of the early video art to television and modern art as a factor of audio-visual art development is studied. *Conclusions.* In spite of the traditional cinematographic linear narrative and hegemony of television, video artists of the 1960s and 1970s resorted to numerous experiments directed at the revealing of a variety of levels and shades of the subjective viewers’ experiences, including video technologies in their creative labs, as well as an impressive (for that time) potential of the avant-garde art of the 20<sup>th</sup> cent. As a result, video art could generate its own artistic language and aesthetics of the sublime. Additionally, it was able to develop shooting technology which offered the artist something new, that the cinematography could not give, such as video feedback or backward connection thanks to which video art didn’t demonstrate the real world but became its integral part.

**Keywords:** video art; audio-visual art; the 1960s and 1970s; modern art; video technologies; video performances; video installations

**Відомості про автора**

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

**Information about the author**

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





## Вплив китайських фільмів про бойові мистецтва на тематику, образність і драматургію відеоігор

Цінвень Чжан

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

**Анотація.** *Мета статті* — виявити та проаналізувати вплив китайських бойовиків *уся* (wuxia) на індустрію відеоігор. *Результати дослідження.* Індустрія відеоігор, яка активно розвивалася в 1980–1990-х рр., базувалася на темах і образах, популярних у масовій культурі. З середини 1980-х рр. розробники почали активно використовувати зовнішність і пластику акторів китайських фільмів *уся*, відтворювати характерні епізоди з відомих бойовиків, вставляти кат-сцени (цитати з фільмів). Якщо образ Брюса Лі почали використовувати у відеоіграх після його смерті, то Джекі Чан свідомо спрямував свою продюсерську та акторську діяльність на виробництво ігор. Поява масових багатокористувацьких комп'ютерних ігор стимулювала використання жанру *уся* в ігровій індустрії: було створено багато проєктів, де користувачі вступають в бій не з абстрактними запрограмованими перешкодами та неігровими персонажами, а з іншими живими гравцями в онлайн-режимі. З іншого боку, ігровий дизайн почав впливати на сценарну структуру фільмів *уся* — з'явилися різні рівні складності для головного героя, епізоди воскресіння та отримання другого життя, повернення до попереднього етапу або точки біфуркації (ситуації вибору), візуальний сторітелінг тощо. *Наукова новизна.* Ця публікація вперше розкриває питання впливу китайських бойовиків *уся* на тематику та образність відеоігор. *Висновки.* Доведено, що фільми *уся* вплинули на візуальну естетику, драматургію та бойову хореографію відеоігор. З'ясовано, що сучасна гейм-індустрія реагує на кожен успішний фільм *уся* створенням ігор на його основі; виробники франшиз у жанрі *уся* залучають геймінг до реклами та дистрибуції кінофільмів; оригінальні відеоігри *уся* розробляються як франшизи та адаптуються до кіно чи телебачення. Зроблено загальний висновок, що зв'язок фільмів та відеоігор в жанрі *уся* має характер взаємовпливу.

*Ключові слова:* китайське кіно; жанр *уся*; бойовики кунг-фу; відеоігри; «файтинг»; кат-сцена; візуальний сторітелінг

### Для цитування

Чжан, Ц. (2023). Вплив китайських фільмів про бойові мистецтва на тематику, образність і драматургію відеоігор. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 72–80. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293288>

### Вступ

*Уся* (武侠 / wuxia, дослівно з китайської — «шляхетний воїн») — це унікальний кінематографічний жанр, зосереджений на оповідях про пригоди майстрів бойових мистецтв. Виникнувши на початку ХХ ст. у Китаї як фільмування сцен з пекінської опери, стрічки *уся* значно еволюціонували: виробили своєрідну візуальну стилістику, специфічну драматургію, набули різноманітності в системі піджанрів, презентували глядачам кілька поколінь зіркових акторів і режисерів. Зрештою,

жанр *уся* вийшов за межі регіонального кіномистецтва та здійснив великий вплив на розвиток світової екранної індустрії. Про це свідчать потужні міжнародні проєкти китайських режисерів Джекі Чана, Стівена Чоу, Чжана Імоу, Енга Лі та ін., а також численні цитування, конотації та стилізації відомих фільмів *уся* у творчості Квентіна Тарантіно, Роба Мінкоффа, Кіану Рівза, Ренні Харліня, тандему Вачовські та багатьох інших. Водночас вплив кіножанру *уся* на світову культуру є набагато глибшим та більш різноплановим, адже образні мотиви та сюжети про майстрів бойових

мистецтв трапляються в літературі, образотворчому мистецтві, коміксах, анімації тощо. Одним із аспектів взаємодії жанру *уся* з сучасною медіакультурою є присутність естетики костюмованих історичних фільмів і бойовиків кунг-фу в відеоіграх. Як виник і розвивався цей зв'язок, чи працюють творці фільмів про бойові мистецтва в гейм-індустрії, чи існує зворотній вплив відеоігор на драматургію й кіномову сучасних фільмів *уся* — весь цей комплекс питань постає надзвичайно цікавим для наукового аналізу, що й обумовлює звернення автора цієї розвідки до цієї теми.

*Аналіз попередніх досліджень.* Аналіз впливу жанру *уся* на розвиток відеоігор є доволі недослідженим питанням у науковій літературі, оскільки здебільшого фахівці з вивчення цього кіножанру зосереджують свою увагу на історії його виникнення, характеристикі творчості окремих режисерів і акторів (Ho, 2003; Hudson, 2009; Тео, 2015; White, 2015; Gravestock, 2006). Існує багато літератури, присвяченої історичним костюмованим фільмам *уся*; гостросюжетним бойовикам кунг-фу, які порушують сучасну соціальну проблематику; новаторським прийомам комедійних бойовиків (Shu, 2003; Hu, 2008; Bettinson, 2016). Є й достатня кількість оглядових видань, що описують фільми про бойові мистецтва з погляду кінокритики, а також аналізують пов'язані з їхнім виробництвом бізнес-процеси (Chute & Lim, 2003; Green, 2016). З іншого боку, пильний інтерес науковців викликає такий предмет, як індустрія відеоігор, про що свідчать, зокрема, дослідження українських фахівців М. Проскуріної (2017), І. Лазневої та Д. Цараненко (2018), А. Гречка та ін. (2021).

Тим часом питання впливу фільмів про бойові мистецтва на тематику, образність, драматургію відеоігор залишається відкритим та малодослідженим, що ще раз підтверджує актуальність цієї публікації.

**Мета статті** — виявити та проаналізувати вплив китайських бойовиків *уся* на тематику, образність і драматургію відеоігор.

*Методологія дослідження.* Використано такі методи дослідження: метод системного аналізу (для типології та систематизації різних жанрів відеоігор); пошуково-аналітичний (для збору інформації щодо рецепції фільмів про бойові мистецтва в ігровій індустрії); семіотичний (для виявлення символіки, присутньої у фільмах та іграх), порівняльний (для порівняння прототипів та їхніх ремейків, а також характеристик різних відеоігор у жанрі «файтинг»), метод узагальнення (для підбиття підсумків дослідження та написання висновків).

## Результати дослідження

Індустрія відеоігор, яка активно розвивалася протягом 1980–1990-х рр., відштовхувалася від популярних у масовій культурі тем та образів. Оскільки протягом 1970-х рр. завдяки творчій діяльності Брюса Лі Джекі Чана та інших гонконзьких акторів і режисерів жанр *уся* (принаймні у двох своїх різновидах — костюмований історичний фільм та соціальний бойовик кунг-фу) стає широко відомим західному глядачеві; відеоігри починають запозичувати всі можливі для реалізації наробки цього кіножанру.

Серед різноманітних ігор, які з'явилися в цей період, надзвичайної популярності набув файтинг (від англ. *fighting*, що перекладається як «бій», «бійка», «поєдинок», «боротьба»). Ігри такого типу імітують рукопашний бій невеликої кількості персонажів у межах обмеженого простору (так званої «арени») — частини ігрового всесвіту, на умови якого учасник гри не впливає. Особливістю файтингів є їхня націленість на змагання, а не на співпрацю гравців. Файтинги виникли та набули поширення в тих регіонах, де була розвинена мережа ігрових залів з так званими «аркадними автоматами» (*arcade machine*), насамперед у США, Японії, Тайвані та Гонконзі. З іншого боку, саме ці країни активно просували для глядацького споживання різноманітні піджанри бойовиків і мали розгалужену аудиторію їхніх прихильників, які потребували не лише пасивного споглядання чужих бійок, а й імітації участі в них.

Згодом, із розширенням ринку ігрових приставок та персональних комп'ютерів, файтинг було імпортовано в інші формати, виникають окремі різновиди ігор на бойову тематику. Одним із піджанрів файтингу є ігри типу *beat 'em up* («битися проти всіх»), коли гравець вступає у бій проти великої кількості супротивників. Яскравим прикладом перших файтинг-ігор, які були створені на основі популяризованого через гонконзькі бойовики мистецтва кунг-фу, є гра для аркадних автоматів «*Yie Ar Kung-Fu*» японської компанії «*Konami*», видана у 1985 р. та згодом адаптована до ігрових приставок та домашніх комп'ютерів. Гра передбачала проходження двобоїв на різних рівнях. Згідно з правилами гравець керує головним героєм, молодим майстром кунг-фу на ім'я Лі, який мусить голіруч перемагати велику кількість бійців з різними бойовими навичками та зброєю: воїн з жердиною, металник вогню, воїн з ланцюгом, японський ніндзя, боєць сумо тощо (*Yie Ar Kung-Fu*, 1985).

На початку 1980-х рр. випуск відеоігор, що імітували поєдинки гравця з різноманітними су-

противниками, припав на пік світової популярності східних єдиноборств. Тому не випадково героями такої продукції ставали популярні майстри бойових мистецтв, зірки жанру *уся*. Наприклад, відеогра в жанрі «платформа» з назвою «Брюс Лі» («Bruce Lee»), опублікована компанією Datasoft у 1984 р., дозволяла гравцеві взяти на себе роль легендарного актора: маленька фігурка кумира всіх прихильників бойових мистецтв невпинно просувалася вперед, стрибала з платформи на платформу, долала численні перешкоди та перемагала в двобоях (Stone, 1984).

У 1989 р. вийшла відеогра «Життя Брюса Лі: падіння в Гонконзькому палаці» («Bruce Lee Lives: The Fall of Hong Kong Palace»), розроблена компанією The Software Toolworks для MS-DOS. Концепція гри була побудована на еклектичній філософії бойових мистецтв Jeet Kune Do, яку впроваджував Брюс Лі протягом свого життя. Дія розгорталася у так званому «гонконзькому палаці» — умовному місці, де практикуються майстри бойових мистецтв, щоб стати професійними воїнами. Велика група головорізів намагається захопити палац, що мотивує гравців на організацію оборони. Гра містила сюжетні елементи з біографічної книги «Історія дракона: історія Брюса Лі», написаної дружиною Брюса Лі — Ліндою Лі, а також багато мотивів з кінострічок за участю самого актора (*Bruce Lee Lives*, 1989).

Відеогра «Дракон: Історія Брюса Лі» («Dragon: The Bruce Lee Story») була створена Virgin Interactive Entertainment у 1994 р. на основі однойменного американського фільму 1993 р. режисера Роба Кохена з Ясоном Лі у головній ролі. Тут гравець також ототожнюється з Брюсом Лі та переживає захопливі поєдинки в його подібі.

Гра «Брюс Лі: Повернення легенди» («Bruce Lee: Return of the Legend») в жанрі *beat 'em up* («бити проти всіх») була розроблена компанією Vicarious Visions у 2003 р. для Game Boy Advance. Гравець керує Брюсом Лі, який постає у ролі Хая Фенга, учня школи бойових мистецтв, чий майстер був убитий членами злочинної організації Yakan. Ситуація змушує Хая Фенга втекти, щоб згодом помститися кривдникам. Гра наслідує візуальну естетику та бойову техніку фільмів із Брюсом Лі. Розробники застосували чимало так званих «кат-сцен», які являли собою цитати з відомих бойовиків за участю актора й допомагали просувати сюжет гри. Гравці також можуть використовувати здібності Брюса Лі, імітувати його пластику та улюблені прийоми, битися різноманітною зброєю, шукати допоміжні ключі для просування вперед (IGN, 2003).

Якщо образ Брюса Лі стали використовувати в відеоіграх після його трагічної загибелі, то Джекі Чан на початку 1990-х рр. свідомо поширив свою продюсерську та акторську діяльність на гейм-індустрію. Перша гра «Jackie Chan Action Kung-Fu» з зображенням його харизматичної постані була зроблена в жанрі платформера «side-scrolling action» у 1990 р. Гравець ототожнював себе з майстром бойових мистецтв у подібі Джекі Чана. Згідно з сюжетом гри під час родинної прогулянки з'являється злий демон, б'є блискавкою в Джекі Чана та викрадає його сестру. Отже, Джекі, тобто гравцю, треба подолати п'ять рівнів гри, перемогти босів-лиходіїв та врятувати дівчину. Розробники гри змогли відтворити головні ризики бойовиків Джекі Чана: хоча персонаж, яким керує гравець, не має ознак фотографічної схожості, його пластика, зокрема фірмові удари, були чудово відображені. Також гра містила багато комедійних елементів з фірмовим гумором Джекі Чана.

Протягом 1990-х рр. Джекі Чан активно поширював себе як акторський і продюсерський бренд на весь далекосхідний регіон, зокрема й через ігрову індустрію. У 1995 р. в Японії вийшла гра для аркадних автоматів «Майстер кунг-фу Джекі Чан» («The Kung-Fu Master Jackie Chan»), розроблена та опублікована компанією Kaneko. Файтинг було створено на основі бойовиків за участю Джекі Чана. Шість персонажів, яких грали «оцифровані» актори, «супротивники»-антагоністи з фільмів Джекі Чана, боролися проти трьох версій кіногероїв самого Джекі.

Вихід Джекі Чана з локального китайського кіно до американської індустрії позначився й на відеоіграх, де він виступає як головний персонаж. У 2000 р. вийшла гра в жанрі *beat 'em up* («бити проти всіх») під назвою «Джекі Чан — майстер трюків» («Jackie Chan Stuntmaster»), яка була розроблена Radical Entertainment й опублікована Midway Home Entertainment для PlayStation. Показово, що локація гри була змінена з Гонконгу на США, — дія відбувалася в нетрях Нью-Йорка. Сюжет починався з викрадення дідуся Джекі Чана, тож герой змушений його знайти, а задля цього пройти 5 рівнів, кожен з яких поділено на три етапи. У грі були присутні кат-сцени — битви з ватажками мафії, зрежисовані як епізоди з фільмів Джекі Чана. Також були наявні не лише бійки, а й кумедні діалоги, притаманні його режисерському стилю. Так само в комедійному стилі було зображено зброю протагоніста, яка нерідко складалася з підручних матеріалів (малярське знаряддя, заморожена риба тощо). Це була перша гра про Джекі Чана, повністю зроблена в 3D. Актор



особисто брав участь у підготовці гри; за допомогою інноваційної на той час технології захоплення рухів (англ. motion capture) він «подарував» головному персонажеві багато специфічних (авторських) акробатичних і бойових рухів, які вигадав сам. Завдяки цьому гра являє собою квінтесенцію бойової пластики Джекі Чана. Наприкінці гравець міг побачити інтерв'ю з улюбленим актором.

У 2001 р. вийшла двовимірний відеогра «Пригоди Джекі Чана: Легенда темної руки», заснована на однойменному мультсеріалі «Jackie Chan Adventures». Вона була розроблена Atomic Planet Entertainment у жанрі beat 'em up («битися проти всіх») із бічним прокручуванням. За задумом розробників, гравець ідентифікує себе з Джекі Чаном, який пробивається через десять рівнів небезпеки, стикаючись із могутніми супротивниками. Джекі, згідно з сюжетом, є археологом секретного відділу по роботі з таємницями, який володіє бойовими мистецтвами. Виконуючи свою місію, він повинен зібрати талісмани, а також перемогти демонів-чаклунів. Джекі Чан також брав участь у створенні гри, зокрема сам озвучив свого персонажа, розробив деякі елементи сюжету та ігрову хореографію боїв.

Для популяризації мистецтва кунг-фу в 2005 р. Джекі Чан погодився на виробництво ігрового килима «Jackie Chan J-Mat Fitness». Цей спортивний симулятор-відеогра було створено, щоб змусити шанувальників актора більше тренуватися. Гравці «перетворюються» на Джекі Чана, працюючи в різних режимах, завдяки чому покращують свою фізичну форму та бойові навички. У грі також було використано візуальну естетику бойовиків Джекі Чана (Sorlie, 2010).

З появою масових багаторольових комп'ютерних ігор (англ. computer role-playing game, аббревіатура RPG) застосування жанру *уся* в гейм-індустрії вийшло на новий рівень, адже на програмному та технологічному рівнях було впроваджено важливий принцип інтеракції: користувачі, які ідентифікують себе з тим чи іншим персонажем, «торують» його бойовий шлях, вступаючи у взаємодію не з абстрактними запрограмованими перепонами, а з іншими живими гравцями в онлайн-режимі. Це значно посилило інтерес широкої публіки фанатів жанру та, відповідно, змотивувало виробників до випуску нових, більш якісних, розгорнутих файтинг-проектів.

Популярними відеоіграми RPG в жанрі *уся* з елементами китайської міфології та фентезі стали «Меч Хуан-Юан» (англ. «Xuan-Yuan Sword»), «Нефритова імперія» («Jade Empire»), «Райське царство» («Kingdom of Paradise»), «Герої кунг-фу» («Heroes of Kung Fu»), «Легенди кунг-фу»

(«Age of Wulin»), «Клинок місячного світла» («Moonlight Blade»), «Правосуддя» («Justice»), «Легенда старовинного меча» («Legend of the Ancient Sword»), «Лицар тигра» («Tiger Knight»), «Клинок завойовника» («Conqueror's Blade»), «Вічна магія» («Eternal Magic»), «Покинтий світ» («Forsaken World») та багато інших.

Наприклад, масова багаторольова онлайн-гра «Легенди Кунг Фу» («Age of Wulin: Legend of the Nine Scrolls», 2012 р.) запропонувала динамічний і привабливий з візуального боку файтинг для своїх користувачів. Розробником гри стала приватна компанія Snail Game з КНР. У вигаданому світі цзяньху гравці потрапляють до стародавнього Китаю, де занурюються в повсякденний спосіб життя того періоду. У грі представлено вісім різних шкіл бойових мистецтв, зокрема й кунг-фу ченців Шаолінь. Спочатку гравець обирає одну школу, однак надалі він може вивчати прийоми інших шкіл, формуючи свій стиль кунг-фу. Для створення анімації використовувалась технологія motion capture, для чого запрошували відомих акторів і майстрів східних єдиноборств. Тому в грі присутні прийоми та тактики, які є достовірним втіленням реальних бойових технік. Як і в китайських фільмах *уся*, бої можуть відбуватися на землі, в повітрі, на стовбурах дерев, скелях, стінах і дахах будинків. Тут трапляються різноманітні види поєдинків — масові сутички, контактні бійки та файтинг на відстані без застосування зброї, а також бої з різноманітною зброєю (жердини, бойові жезли, мечі, шаблі, ланцюги та ін.) (Age of wushu, n.d.).

Випущена в 2022 р. комп'ютерна гра в жанрі beat 'em up («битися проти всіх») «Вчитель» («Sifu»), як і інші ігри подібного типу, передбачає рукопашний бій головного героя проти великої кількості ворогів. «Sifu» була розроблена та видана французькою студією Sloclap, в процесі її створення розробники орієнтувалися на естетику та правила гонконзьких бойовиків. Використано типову сценарну фабулу подібних фільмів: головний герой, майстер східних єдиноборств, мстить п'ятірці лиходіїв за вбивство батька, засновника школи кунг-фу. По ходу гри персонаж може неодноразово загинути, але щоразу воскресає на кілька років старшим, водночас зберігаючи деякі бойові навички. На кожному рівні гри трапляються святилища, які дозволяють відновлювати здоров'я та здобувати нові навички (цей мотив потрапляння героя до сакрального місця також часто спостерігаємо у фільмах *уся*). У проміжках між рівнями герой відвідує тренувальний зал «угуань», де можна відпрацювати нові прийоми бою. Також до сюжету гри додано детективних елементів: на



кожному рівні фіксуються знайдені героєм «зачіпки» — документи, ключі, артефакти, що дозволяє відкривати секрети та знаходити короткі обхідні шляхи. Показово, що гра наслідує не лише естетику, а й правила поведінки світу цзяньху: у фіналі гри голос вчителя нагадує герою про *уде*, етичний кодекс бойових мистецтв, згідно з яким більш гідним для шляхетного чоловіка є не вбивство супротивника, а милість до нього. Гра пропонує гравцеві пройти всі рівні знову, цього разу зберігши життя п'ятірці антагоністів (Sifu game, n.d.).

Більш примітивну драматургію мають ігри в жанрі «hack and slash» чи «слешер» (з англ. hack — рубати, slash — різати), акцентовані на ближньому бою та знищенні за допомогою різноманітної зброї великої кількості супротивників. Сюжет тут відступає на другий план, а геймплей побудований на видовищності та естетизації насильства. Прикладами таких ігор є «Небесний меч» («Heavenly Sword»), «Воїни династії» («Dynasty Warriors») тощо.

З початку 2000-х рр. ігрова індустрія реагує на кожен успішний у прокаті фільм у жанрі *уся*. Наприклад, за мотивами картини режисера Ченя Кайге «Клятва» (2005) компанія Gameloft випустила для китайського ринку однойменну мобільну *java*-гру. Вона імітувала бойові епізоди з оригінального фільму, зокрема поєдинки протагоніста Куньлуня з генералом Гуанміном, Сніговим Вовком, князем Півночі. Цікавими з погляду відтворення атмосфери стрічки є поєдинки з богинею Маншень, яка вступає в протидію з Генералом Гуанміном, Сніговим вовком, Куньлунем. Епічно відтворена фінальна битва, коли Куньлунь перебирає на себе карму Снігового вовка. Звісно, гра абсолютно не дотягувала за візуальною естетикою до оригінальної кінокартини Ченя Кайге, проте як компонент її ринкової популяризації вона відіграла свою позитивну роль (The Promise, no date). Інший приклад — комп'ютерна гра «Панда кунг-фу» («Kung Fu Panda»), заснована на однойменній анімаційній франшизі від DreamWorks Animation, яка повторює сюжет мультфільму з деякими відмінностями та доповненнями. Показово, що гра еволюціонувала та вдосконалювалася одночасно з випуском нових частин франшизи, яка включає не лише повнометражні приквели, а й анімаційний серіал (Games Evolution, 2021).

З іншого боку, популярні відеоігри в жанрі *уся*, які були створені за оригінальними сценаріями або на основі літературних романів, розробляють як франшизи та переносять на кіно- чи телеекран. Наприклад, рольова онлайн-гра для багатьох користувачів «Легенда про меч і фею» («The Legend of Sword and Fairy», інша назва — «Китай-

ський паладин», перший вихід у 1995 р.) не просто розширилася до франшизи з восьми відеоігор, а й була адаптована як телесеріали «Китайський паладин» (2005), «Китайський паладин 3» (2009), «Китайський паладин 5» (2016). Також випущено комедійний веб-серіал «Xianjian Inn» (2015) та серіал-сянься «Безсмертний шторм меча» («Immortal Sword Storm») (2022) (*The Legend of Sword and Fairy*, 1995).

Таким чином, симбіотичний зв'язок між створенням кіно та відеоігор обумовлено загальною метою виробників великих франшиз — занурити цільову аудиторію в специфічну субкультуру, вибудовану на базі новоствореного художнього світу. Оскільки гейм-індустрія з зацікавленістю стежить за всіма успішними медіа-проєктами, вона перетворюється на один із інструментів реклами та дистрибуції кінофільмів. Ефективність рекламних кампаній, які залучали геймінг, спонукала виробників франшиз закладати у виробничу лінійку супутні відеоігри ще на етапі розробки нових проєктів та препродакшену (довиробничої підготовки).

Є й не лише сюжетно-тематичний вплив відеоігор у жанрі *уся* на мистецтво кіно. Багато технологій сучасного кіно- та телевиробництва розвиваються завдяки відеоіграм. Наприклад, часто використовується інструмент так званої превізуалізації, що означає моделювання майбутніх сцен (особливо зі складною бойовою хореографією) методами комп'ютерного моушен-дизайну. За допомогою технологій візуалізації можна відтворити в віртуальних декораціях робочу версію епізоду. Таким чином, актор зможе побачити всі дії, які йому необхідно буде виконати, осмислити їх та потренуватися, готуючись до зйомок. До того ж, подібне моделювання дозволяє краще розрахувати та передбачити можливі недоліки, внести корективи до того, як це буде з'ясовано на знімальному майданчику й витрачено час і кошти ("Технології наступають", 2019).

З іншого боку, деякі фантастичні ідеї, які гейм-дизайнери вигадують для привабливості гравців, згодом знаходять своє втілення на кіноекрані. Наприклад, знамениту бійку на драбинах в стрічці режисера Цуя Харка «Одного разу в Китаї» (1991), де легендарний герой Хуан Фейхун у виконанні Джета Лі б'ється з негідником, було вигадано під впливом популярних тоді платформених відеоігор, де маленький чоловічок бігав по драбинах з рівня на рівень, долаючи численних супротивників (Taylor, 2003).

Важливий вплив здійснює гейм-дизайн на драматургію та наративний характер жанру *уся*. Сучасні фільми в жанрі *уся* відчувають вплив

притаманної відеоіграм структури, яка передбачає проходження героя різними рівнями складності. Протагоніст отримує все більш складні завдання, які, зрештою, доводять його до кульмінації — фінальної битви з антагоністом. Ще одним драматургічним прийомом, який поєднує ігри та кіноісторії про майстрів бойових мистецтв, є закладена в сценарії здатність героя до відродження чи відновлення: протагоніст, перебуваючи на межі смерті, отримує «друге життя» й поновлює шлях боротьби. Цікавим і поширеним драматургічним ходом є повернення до так званої «точки біфуркації», де вирішується проблема вибору: головний герой, як і гравець комп'ютерної гри, повертається до попереднього етапу та отримує шанс пройти наступний відрізок з урахуванням припущених помилок та отриманого досвіду. Таким чином, протагоніст має шанс змінити минуле чи загальну ситуацію, «врятувати» світ чи «підкорити» власну долю.

Також завдяки зрощенню естетики фільмів *уся* та ігор-файтингів спостерігається посилення ролі візуального сторітеллінгу. Йдеться про те, що історія все більше подається через деталі середовища, в якому перебувають головні герої. Специфічна наративна техніка дозволяє глядачеві розуміти сюжет не з ситуацій та діалогів, а з розташування предметів, документів, артефактів тощо. Наративними можуть бути кольори, форми, плани — будь-який компонент, що постає як емний багатозначний символ у структурі екранної мови.

Таким чином, на сьогоднішній день можна констатувати, що розвиток жанру *уся* відбувається паралельно в різних напрямках екранних мистецтв, а вплив фільмів про бойові мистецтва на ігрову індустрію не має одностороннього характеру.

## Висновки

Кінематографічний жанр *уся* безпосередньо вплинув на візуальну естетику, драматургію та бойову хореографію відеоігор типу «файтинг» і «слешер». Паралельно з розвитком гейм-індустрії збільшився вплив костюмованих історичних фільмів про майстрів бойових мистецтв, сучасних гостросоціальних бойовиків кунг-фу на сюжетику та манеру розгортання відеоігор. Серед найбільш поширених прийомів ігрової драматургії, запозичених із кіно, є застосування так званих «кат-сцен», що постають як цитати з відомих бойовиків або як спеціально зняті в процесі розробки гри епізоди. Кат-сцени допомагають просувати сюжет гри, а також створюють умови для кращої ідентифікації користувача з акторами-фаворитами жанру (наприклад, Брюсом Лі чи Джекі Чаном).

У результаті гравці отримують їхні здібності, пластику, улюблені прийоми, зброю, специфічні вислови тощо. Відповідно, майстрів бойових мистецтв запрошують для створення відеоігор за допомогою технології захоплення рухів (моушен-дизайн). Оскільки сучасна гейм-індустрія реагує на кожен успішний фільм *уся* створенням ігор на його основі, виробники франшиз у жанрі *уся* залучають геймінг до реклами та дистрибуції кінофільмів. З іншого боку, оригінальні відеоігри *уся* розробляються як франшизи та адаптуються до кіно чи телебачення. Загалом можна зробити висновок, що зв'язок фільмів та відеоігор в жанрі *уся* має характер взаємовпливу, а динамічні системні зв'язки цих двох напрямів екранних мистецтв потребують подальшого наукового дослідження.

*Наукова новизна.* Ця публікація вперше розкриває питання впливу китайських бойовиків *уся* на тематику та образність відеоігор.

*Перспективи подальших досліджень.* Оскільки ігрова індустрія продовжує вдосконалюватися як на технологічному рівні, так і в сфері розробки засобів художньої виразності, вона продовжує запозичувати набір інших видів екранних мистецтв. З цього погляду перспективними для подальшого аналізу є аспекти інтеграції кіномистецтва та геймінгу в форматі віртуальної реальності, адже ігрові жанри файтингу, слешера, beat 'em up, а також багатокористувачкі рольові ігри вже реалізуються за допомогою VR-технології. Питання «які характерні риси жанру *уся* можна зустріти в подібних проектах?» постає надзвичайно цікавим предметом для подальших наукових досліджень.

## Список посилань

- Гречко, А. В., Захаров, Н. В., & Фалько, М. О. (2021). Аналіз динаміки розвитку ринку відеоігор, джерел його фінансування та особливостей монетизації продукції в даній сфері. *Ефективна економіка*, 5. <https://doi.org/10.32702/2307-2105-2021.5.2>
- Лазнева, І. О., & Цараненко, Д. І. (2018). Кіберспорт та його вплив на зміну структури світового ринку комп'ютерних ігор. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Міжнародні економічні відносини та світове господарство*, 22(2), 63–67.
- Проскуріна, М. (2017). Структура індустрії комп'ютерних та цифрових ігор як частина національної економіки. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Економіка і менеджмент*, 28, 58–62. <http://www.vestnik-econom.mgu.od.ua/journal/2017/28-2017/13.pdf>

- Технології наступають: які перспективи кінематографу нас очікують? (2019, 7 лютого). *Blog.Imena.ua*. <https://www.imena.ua/blog/cinema-perspective/>
- Age of wushu. (n.d.). *Home*. Suzhou Snail Digital Technology. Retrieved January 9, 2023, from <http://www.ageofwushu.com/>
- Bettinson, G. (2016). Lee, Bruce. In K. Brown (Ed.), *Berkshire Dictionary of Chinese Biography* (Vol. 4, pp. 255–261). Berkshire Publishing Group.
- Bruce Lee Lives: The Fall of Hong Kong Palace* [Video Game]. (1989). Software Toolworks.
- Chute, D., & Lim, C.-S. (Eds.). (2003). *Heroic Grace: The Chinese martial arts film* [Catalog]. UCLA Film and Television Archive.
- Games Evolution. (2021). *Evolution of Kung Fu Panda Games 2008–2021* [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gUgVxGf60w4>
- Gordon, C. (Director). (1994). *Dragon: The Bruce Lee Story* [Video Game]. Virgin Interactive Entertainment.
- Gravestock, P. (2006). The real and the fantastic in the wuxia pian. *Metro*, 148, 106–111.
- Green, F. H. (2016). The Twelve Chinese Zodiacs: Ai Weiwei, Jackie Chan and the Aesthetics, Politics, and Economics of Revisiting a National Wound. *Rocky Mountain Review*, 70, 45–58.
- Ho, S. (2003). From page to screen: A brief history of wuxia fiction. In D. Chute & C.-S. Li (Eds.), *Heroic grace: The Chinese martial arts film* (pp. 13–17). UCLA Film and Television Archive.
- Hohn, R., & Side, R. (Writers). (2000). *Jackie Chan Stuntmaster* [Video Game]. Radical Entertainment.
- Hu, B. (2008). "Bruce Lee" after Bruce Lee: A life in conjectures. *Journal of Chinese Cinemas*, 2(2), 123–135. [https://doi.org/10.1386/jcc.2.2.123\\_1](https://doi.org/10.1386/jcc.2.2.123_1)
- Hudson, D. (2009). Modernity as Crisis: Goeng Si and Vampires in Hong Kong Cinema. In J. E. Browning & C. J. S. Picart (Eds.), *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race, and Culture* (pp. 203–233). Scarecrow Press.
- IGN. (2018, November 24). *Bruce Lee: Return of the Legend*. <https://www.ign.com/articles/2003/05/31/bruce-lee-return-of-the-legend>
- Jackie Chan Adventures: Legend of the Dark Hand* [Video Game]. (2001). Torus Games.
- Shu, Y. (2003). Reading the Kung Fu Film in an American Context: From Bruce Lee to Jackie Chan. *Journal of Popular Film and Television*, 31(2), 50–59. <https://doi.org/10.1080/01956050309603666>
- Sifu game. (n.d.). *Home*. Retrieved January 9, 2023, from <https://www.sifugame.com/>
- Sorlie, A. (2010, June 2). Jackie Chan. *Hardcore Gaming 101*. <http://hardcoregaming101.net/jackiechan/jackie.htm>
- Stone, D. (1984). Bruce Lee. *Computer Gaming World*, 4(3), 32–33.
- Taylor, I. (Director). (2003). *Cinema Hong Kong: Kung Fu* [Film]. Bang Productions; Celestial Pictures; Discovery Channel International.
- Teo, S. (2015). *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*. Edinburgh University Press.
- The Legend of Sword and Fairy* [Video Game]. (1995). Softstar Entertainment.
- The Promise* [Video Game]. (2005). Gameloft.
- White, L. (2015). A ‘narrow world, strewn with prohibitions’: Chang Cheh’s *The Assassin* and the 1967 Hong Kong riots. *Asian Cinema*, 26(1), 79–98. [https://doi.org/10.1386/ac.26.1.79\\_1](https://doi.org/10.1386/ac.26.1.79_1)
- Yie Ar Kung-Fu* [Video Game]. (1985). Konami Industries.

## References

- Age of wushu. (n.d.). *Home*. Suzhou Snail Digital Technology. Retrieved January 9, 2023, from <http://www.ageofwushu.com/> [in English].
- Bettinson, G. (2016). Lee, Bruce. In K. Brown (Ed.), *Berkshire Dictionary of Chinese Biography* (Vol. 4, pp. 255–261). Berkshire Publishing Group [in English].
- Bruce Lee Lives: The Fall of Hong Kong Palace* [Video Game]. (1989). Software Toolworks [in English].
- Chute, D., & Lim, C.-S. (Eds.). (2003). *Heroic Grace: The Chinese martial arts film* [Catalog]. UCLA Film and Television Archive [in English].
- Games Evolution. (2021). *Evolution of Kung Fu Panda Games 2008–2021* [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gUgVxGf60w4> [in English].
- Gordon, C. (Director). (1994). *Dragon: The Bruce Lee Story* [Video Game]. Virgin Interactive Entertainment [in English].
- Gravestock, P. (2006). The real and the fantastic in the wuxia pian. *Metro*, 148, 106–111 [in English].
- Green, F. H. (2016). The Twelve Chinese Zodiacs: Ai Weiwei, Jackie Chan and the Aesthetics, Politics, and Economics of Revisiting a National Wound. *Rocky Mountain Review*, 70, 45–58 [in English].
- Ho, S. (2003). From page to screen: A brief history of wuxia fiction. In D. Chute & C.-S. Li (Eds.), *Heroic grace: The Chinese martial arts film* (pp. 13–17). UCLA Film and Television Archive [in English].
- Hohn, R., & Side, R. (Writers). (2000). *Jackie Chan Stuntmaster* [Video Game]. Radical Entertainment [in English].
- Hrechko, A. V., Zakharov, N. V., & Falko, M. O. (2021). Analiz dynamiky rozvytku rynku videoihor, dzherel yoho finansuvannia ta osoblyvostei monetizatsii produktsii v danii sferi [Analysis of the dynamics of the video game market development, sources of its financing, and features of product monetization in this area]. *Efektivna ekonomika*, 5. <https://doi.org/10.32702/2307-2105-2021.5.2> [in Ukrainian].



- Hu, B. (2008). "Bruce Lee" after Bruce Lee: A life in conjectures. *Journal of Chinese Cinemas*, 2(2), 123–135. [https://doi.org/10.1386/jcc.2.2.123\\_1](https://doi.org/10.1386/jcc.2.2.123_1) [in English].
- Hudson, D. (2009). Modernity as Crisis: Goeng Si and Vampires in Hong Kong Cinema. In J. E. Browning & C. J. S. Picart (Eds.), *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race, and Culture* (pp. 203–233). Scarecrow Press [in English].
- IGN. (2018, November 24). *Bruce Lee: Return of the Legend*. <https://www.ign.com/articles/2003/05/31/bruce-lee-return-of-the-legend> [in English].
- Jackie Chan Adventures: Legend of the Dark Hand* [Video Game]. (2001). Torus Games [in English].
- Lazneva, I. O., & Tsaranenko, D. I. (2018). Kibersport ta yoho vplyv na zminu struktury svitovoho rynku kompiuternykh ihor [E-sport and its impact on change of the global games market's structure]. *Uzhorod National University Herald. International Economic Relations And World Economy*, 22(2), 63–67 [in Ukrainian].
- Proskurina, M. (2017). Struktura industrii kompiuternykh ta tsyfrovyykh ihor yak chastyna natsionalnoi ekonomiky [The structure of the industry of computers and video games, as a part of the national economy]. *International Humanitarian University Herald. Economics and Management*, 28, 58–62. <http://www.vestnik-econom.mgu.od.ua/journal/2017/28-2017/13.pdf> [in Ukrainian].
- Shu, Y. (2003). Reading the Kung Fu Film in an American Context: From Bruce Lee to Jackie Chan. *Journal of Popular Film and Television*, 31(2), 50–59. <https://doi.org/10.1080/01956050309603666> [in English].
- Sifu game. (n.d.). *Home*. Retrieved January 9, 2023, from <https://www.sifugame.com/>
- Sorlie, A. (2010, June 2). Jackie Chan. *Hardcore Gaming 101*. <http://hardcoregaming101.net/jackiechan/jackie.htm> [in English].
- Stone, D. (1984). Bruce Lee. *Computer Gaming World*, 4(3), 32–33 [in English].
- Taylor, I. (Director). (2003). *Cinema Hong Kong: Kung Fu* [Film]. Bang Productions; Celestial Pictures; Discovery Channel International [in English].
- Tekhnolohii nastupaiut: Yaki perspektyvy kinematohrafu nas ochikuiut? [Technologies are coming: What prospects for cinema await us?]. (2019, February 7). *Blog.Imena.ua*. <https://www.imena.ua/blog/cinema-perspective/> [in Ukrainian].
- Teo, S. (2015). *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*. Edinburgh University Press [in English].
- The Legend of Sword and Fairy* [Video Game]. (1995). Softstar Entertainment [in English].
- The Promise* [Video Game]. (2005). Gameloft [in English].
- White, L. (2015). A 'narrow world, strewn with prohibitions': Chang Cheh's The Assassin and the 1967 Hong Kong riots. *Asian Cinema*, 26(1), 79–98. [https://doi.org/10.1386/ac.26.1.79\\_1](https://doi.org/10.1386/ac.26.1.79_1) [in English].
- Yie Ar Kung-Fu* [Video Game]. (1985). Konami Industries [in English].

## The Influence of Chinese Martial Arts Films on the Theme, Imagery and Dramaturgy of Video Games

Jingwen Zhang

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

**Abstract.** *The aim of the article* is to identify and analyse the influence of Chinese wuxia martial arts action films on the video game industry. *Results.* The video game industry, which flourished in the 1980s and 1990s, was based on themes and images popular in mass culture. From the mid-1980s, developers began to actively use the appearance and plasticity of actors from Chinese wuxia films, reproduce characteristic episodes from famous martial arts films, insert cut-scenes (quotes from films). If the image of Bruce Lee began to be used in video games after his death, then Jackie Chan consciously extended his production and acting activities to the game production. The emergence of mass role-playing computer games stimulated the use of the wuxia genre in the gaming industry: many projects were created in which the users engage in a battle not with abstract non-player characters and programmed obstacles, but with other live players in online mode. On the other hand, the game design began to influence the script structure of wuxia films. There appeared different levels of difficulty for the main character, episodes of resurrection and getting a second life, returning to the previous stage or bifurcation point (choice situation), visual storytelling, etc. *Scientific novelty.* For the first time, this article explores the influence of Chinese wuxia martial arts action films on video game theme and imagery. *Conclusions.* It is proved that wuxia films have influenced the visual aesthetics, dramaturgy and fight



choreography of video games. It turns out that the modern game industry responds to every successful wuxia film by creating games based on it; producers of wuxia genre franchises involve gaming in the advertising and distribution of motion pictures; original wuxia video games are developed as franchises and adapted to movie or television. A general conclusion is made that the relationship between films and video games in the wuxia genre has the character of mutual influence.

*Keywords:* Chinese cinema; wuxia action films; kung fu films; video games; “fighting”, cut scene; visual storytelling

### Відомості про автора

**Ціньюень Чжан**, аспірантка, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-7916-0290, e-mail: 23171919zjw@gmail.com

### Information about the author

**Jingwen Zhang**, PhD Student, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-7916-0290, e-mail: 23171919zjw@gmail.com





## Організаційно-творча діяльність провідних труп китайського балетного театру

Баоцзян Фен<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

<sup>2</sup> Тайюанський дошкільний педагогічний коледж, Тайюань, Китайська народна республіка

**Анотація.** *Мета статті* — проаналізувати організаційно-творчу діяльність провідних труп сучасного китайського балетного театру з огляду на соціально-економічні реформи в КНР, що розпочалися у 1980-х рр. *Результати дослідження.* Аналіз розвитку балетного мистецтва в КНР пореформеного періоду (з кінця 1980-х по теперішній час) довів, що базовими для становлення національного балету стали п'ять найбільших хореографічних колективів. Спочатку китайський балет переважно презентували три великі державні хореографічні трупи: Національний балету Китаю, Шанхайський балет та Ляонінський балет. Найстаріший Національний балет Китаю був найбільш масштабним і впливовим, а балетні трупи в Шанхаї та Ляоніні, що виникли у 1980-х рр., досягли успіхів уже в умовах пореформеної економіки КНР. Згодом, протягом 1990-х рр., виникли балетні театри Тяньцзіня та Гуанчжоу, від початку орієнтовані на розбудову національної балетної школи. В результаті вже в перше десятиліття XXI ст. китайська балетна індустрія значно розвинулася: виникає велика кількість незалежних хореографічних колективів приватної чи кооперативної форми власності, додаються гонкозькі колективи, а п'ятірка провідних балетних театрів КНР перетворилася на взірць художньо-естетичного та організаційного стандарту. *Наукова новизна.* Ця публікація вперше висвітлює організаційно-творчу діяльність провідних балетних труп Китайської народної республіки. *Висновки.* З'ясовано, що найбільш ефективними методами організаційно-творчої діяльності провідних труп Китайської народної республіки є такі: відкриття балетних шкіл на базі стаціонарних театрів, омолодження кадрового складу артистів балету, оновлення репертуарної політики через урізноманітнення театральної афіши (камерні та масштабні постановки, всесвітньо відомі західні балети, твори китайських сучасних композиторів, революційні вистави часів маоїзму, національні балетні драми з опорою на класичні й народні китайські танці тощо), запрошення відомих балетмейстерів з-за кордону для навчання танцівників і постановки нових балетів, експерименти в сфері хореографічної лексики, розширення медіаприсутності на телебаченні та в мережі «Інтернет», позитивна адаптація організаційного досвіду, набутого за часів пандемії 2020-2021 рр., та ін. *Ключові слова:* мистецтво балету; китайський балетний театр; організація театральної справи; репертуарна політика; революційна взірцева вистава; національний балет

### Для цитування

Фен, Б. (2023). Організаційно-творча діяльність провідних труп китайського балетного театру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 81–91. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293289>

### Вступ

Китайське балетне мистецтво XXI ст. стало відомим у всьому світі, демонструючи на сьогоднішній день високий художньо-професійний рівень. Балетне мистецтво, яке в першій половині XX ст. розвивалося в Китаї як чужорідний, екзотичний для далекосхідного регіону феномен, поступово

набуло національних рис та стало масовим, а балетний театр перетворився на предмет зацікавленості різних верств китайського суспільства. Цьому сприяло, по-перше, вихід пореформеного Китаю зі стану ізоляції, спричиненою доктриною культурної революції 1966–1976 рр., по-друге, загальне покращення управління культурою в Китайській народній республіці (далі — КНР) та

ефективне зростання економіки країни протягом 1980–1990 рр. За словами М. Орловського (2020),

хоча історія сучасного китайського танцю налічує не більше кількох десятиліть, але вже цілком можна говорити про явище “азіатського тигра” в новітньому балеті, про його витончену естетику й ретельно продуману техніку, в яких знавці побачать культурну спадщину 250 національностей і народностей КНР, усіх його 22 провінцій.

Сьогодні балетний театр КНР не зупиняється у своїй еволюції й адаптується до сучасних соціокультурних змін, економічних і геополітичних викликів. Оскільки реформування системи управління китайською театральною системою триває, китайський театр балету перебуває на шляху динамічного розвитку, метою якого є вдосконалення можливостей задовольняти художньо-естетичні потреби глядачів, налагоджувати методи культурної дипломатії мовою музики та танцю. Саме тому надзвичайно важливим постає завдання спрогнозувати подальші перспективи організаційно-творчого розвитку китайського балетного театру, вивчити досвід роботи провідних балетних колективів Китайської народної республіки, з’ясувати сильні та слабкі сторони управління китайським балетом, простежити специфіку репертуарної політики найпопулярніших театрів країни. Усе це обумовлює актуальність висвітлення організаційно-творчої діяльності провідних труп китайського балетного театру. Дослідження цього питання також є дуже важливим у справі вивчення різних національних шкіл балетного мистецтва, що, як і нароби українських майстрів і менеджерів балету, є значимими для подальшого розвитку та диверсифікації світового балетного театру.

*Аналіз попередніх досліджень.* Тема феноменально швидкого розвитку китайського балетного театру, який демонструє успіхи на світових і національних сценах останні тридцять років, не залишалась поза увагою дослідників. Здебільшого автори аналізували історію балетного мистецтва в Китаї, становлення хореографічної освіти, репертуарну політику балетних колективів, художньо-естетичні особливості постановок хореографічних драм. Дослідники також присвячували свої публікації творчості видатних режисерів-балетмейстерів й артистів балету. Найбільш системним і послідовним є огляд історії китайського балету авторства Чжіруя Цзоу (2013), де подано вичерпний та об’єктивний опис розвитку китайської балетної хореографії від початку XX ст. до 2012 р. Багато цінної інформації та теоретичних розмислів містить англomовна книга Емілі Віл-

кокс з назвою «Революційні тіла: китайський танець і соціалістична спадщина» («*Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy*»). Тут авторка аналізує найбільш показові танцювальні твори китайських хореографів, поставлені за період з 1935 по 2015 р. Використовуючи раніше не досліджену джерельну базу, Е. Вілкокс спростовує загальноприйняте упередження, що переважною спадщиною дореформеного соціалістичного Китаю (1949–1978 рр.) були так звані «революційні балети» з опорою на радянські традиції сталінського театру (Wilcox, 2019).

Щодо української хореології, останні дослідження китайського танцювального мистецтва були зосереджені здебільшого на освітньо-виконавських проблемах класичного (театрального) та народного китайського танцю. Заслужують на увагу розвідки таких авторів, як Г. Чжан (2019), М. Орловський (2020), С. Ян (2018), А. Максименко (2014), Ю. Чжан (2021), І. Ткаченко (2023). Водночас донині бракує публікацій, які б висвітлювали взаємовплив творчої та організаційної діяльності китайських балетних труп, аналізували новаторські методи й прийоми в репертуарній політиці, підборі артистів балету, а також оптимізацію маркетингу та менеджменту в організації театральної справи балетного театру КНР.

**Мета статті** — проаналізувати організаційно-творчу діяльність провідних труп сучасного китайського балетного театру з огляду на соціально-економічні реформи в КНР, що розпочалися у 1980-х роках.

*Методологія дослідження.* Для реалізації поставленої мети були використані такі науково-дослідницькі методи: системно-історичний — для осмислення широкого соціокультурного контексту розвитку китайського балету в період від 1980-х рр. по теперішній час; пошуковий — для збору інформації про специфіку роботи балетних труп у КНР; історичної реконструкції — для відтворення картини творчих нарбок балетних колективів минулих періодів, а також для моделювання організаційних підходів до впорядкування діяльності китайського балетного театру; систематизації та узагальнення наукового матеріалу — для написання висновків щодо організаційно-творчого розвитку балетного театру в Китаї.

## Результати дослідження

Найбільшою та найстаршою державною балетною трупою КНР є *Національний балет Китаю (National Ballet of China)*, який функціонує в столиці країни, місті Пекін. На відміну від багатьох інших балетних труп, Національний балет

Китаю (далі НБК) має власне стаціонарне приміщення: колектив працює в сценічному просторі «Тяньцяо» — першому публічному театрі КНР, який був спеціально побудований у 1959 р. для балетних та оперних постановок. Після реконструкції в 2001 р. театр отримав додаткові технічні можливості для створення вражаючих балетних вистав. Національний балет Китаю також має власний великий симфонічний оркестр, який спеціалізується на музичному супроводі хореографічних вистав. НБК має великий сценографічний відділ, який розробляє, втілює та зберігає вишукані костюми, декорації, реквізит, танцювальне взуття, засоби для гримування, головні убори тощо. Фахівці цього відділу відповідають за видовищність вистав та допомагають реалізовувати найскладніші режисерські задуми.

Історія Національного китайського балету походить від першої професійної балетної трупи країни, відкритої у Пекіні наприкінці 1950-х рр. за безпосередньої участі видатного китайського педагога та хореографа Айлянь Дай (1916–2006). На той момент трупа була створена з метою організації сценічної практики для випускників Пекінської балетної школи, відкритої в 1959 р. У перші роки свого існування колектив мав назву «Експериментальна балетна трупа Пекінської школи танцю». Після занепаду балетної трупи через тотальну переорієнтацію на вузькопрофільний «червоний репертуар» під час культурної революції (1966–1976 рр.) почалася епоха реформ економіки та культури. У 1976 р. Айлянь Дай повернулася на посаду директора, а з 1980 р. продовжила працювати художнім радником. Балетна трупа почала реформуватись і розвиватись, розширюючи репертуар та поступово виходячи на міжнародний рівень. До Пекіна почали запрошувати зарубіжних режисерів-постановників, і не лише з Радянського союзу. Зокрема, протягом 1980-х рр. у національному балеті Китаю працювали такі видатні балетмейстери, як Антон Доулінг, Рудольф Нуреев та ін. (Цзоу, 2013, с. 100–101).

На сьогоднішній день у трупі працює професійний колектив з близько 70 артистами балету та десятками професійних викладачів танців. Багато майстрів танцю з НБК вигравали золоті, срібні та бронзові медалі на різних міжнародних балетних змаганнях. Метою творчо-організаційної діяльності колективу є «Прагнення до процвітання мистецтва балету», а як гасло колектив сповідує чотири принципи роботи: «Єдність, прагматичність, незалежність та заповзятливість» (National Ballet of China, n.d.).

Репертуарна політика Національного балету Китаю полягає в тому, щоб представити китай-

ським глядачам і гостям країни західний класичний балет, сучасний балет і балетну класику різних жанрів. Умовно сьогоденний репертуар НБК можна розподілити на три групи (Табл. 1).

Таблиця 1

### Класифікація репертуару Національного балету Китаю (National Ballet of China)

№п/п	Типологія	Назви вистав
1.	Національний репертуар на основі китайських творів, що були поставлені протягом ХХ ст.	«Червоний жіночий загін», «Пісня про гору Іменг», «Засада з десяти боків», «Новорічна жертва», «Весільна палата», «Червоноармійка», «Сива дівчина», «Лянг Шаньбо і Чжу Інтай» («Метелики-закохані»), «Ода імен», «Діти трави», «Благословення», «Лінь Дайю», «Жовта ріка» тощо.
2.	Всесвітньо відомі балети зарубіжних композиторів	«Спляча красуня», «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Жізель» А. Адана, «Сильфіда» Ж. Шнейцхоффера та Г. Левенскольда, «Весна священна» І. Стравінського, «Корсар» А. Адана, Л. Деліба, Р. Дріго, Ц. Пуні, «Коппелія» Л. Деліба, «Серенада» Дж. Баланчина, «Чотири останні пісні» Р. Штрауса та багато інших.
3.	Сучасні балетні твори, які було поставлено протягом останніх двох-трьох десятиріч років. Характерним для них є різноманітна тематична спрямованість, тривалість, наявність камерних творів, експериментальний характер.	«Конфуцій», «Пісня життя», «Півонієва альтанка», «Леді моря», «Підніми червоний ліхтар» тощо.



Одним із чинників виходу Національного балету Китаю на рівень всесвітньо відомої першокласної балетної трупи є політика керівництва та особисті заслуги його очільників. Найбільш значущою та вже культовою для китайського балетного мистецтва є фігура засновниці театру Айлян Дай, яка керувала НБК в період до та після культурної революції (1959–1964 та 1976–1980 рр.). Велику роль у просуванні колективу також відіграли його наступні керівники — Жухен Чжао і Ін Фен, які, з огляду на загальну для Китаю політику реформ 1990-х рр., змогли вивести діяльність НБК із парадигми функціонування мистецького заходу часів планової економіки радянського типу.

У 1994 р. Національний балет Китаю очолила Жухен Чжао (нар. у 1944 р.). Першим реформаторським заходом, який вона вжила після вступу на посаду, було омолодження акторського складу. Незабаром середній вік танцівників знизився з 35 років до 20 років. Більш літнім акторам балету було запропоновано з розумінням поставитися до реорганізації творчої діяльності трупи, змінити професію на вчителя-балетмейстера або достроково піти на пенсію. Жухен Чжао дала дорогу талановитій молоді: вона сміливо використовувала новачків у багатьох масштабних сучасних балетних виставах, дозволяючи їм постійно вдосконалювати свої виконавські навички в КНР та за кордоном. Питання омолодження акторського складу швидко окупилося: вистави стали більш технічними та віртуозними. Другий крок з просування Національного балету Китаю Жухен Чжао було спрямовано на поєднання міжнародних стандартів балетного мистецтва та національної специфіки КНР. Ж. Чжао почала шукати неординарні теми та непересічних митців-режисерів, які були б здатні реалізувати їх. У результаті таких пошуків народилася балетна драма «Підніми червоний ліхтар» за кінофільмом відомого китайського режисера Імоу Чжана; цей балет став найкасовішим та найбільш відомим у світі серед оригінальних вистав Національного балету Китаю.

Третьою ланкою реформування НБК стало встановлення адекватної системи розподілу прибутків колективу, аби зробити доходи акторів привабливими та справедливими. Жухен Чжао ознайомила з зарубіжною практикою річної заробітної плати, а також «контрактною системою» іноземних балетних труп і впровадила її до Національного балету Китаю. Відтоді трупа підписує контракти зі всіма учасниками, а їхня зарплата коливається від 27 000 до 80 000 юанів на рік. Відповідно, кожен член колективу вмотивований покращити свої результати та посісти краще місце в рейтингу виконавців.

Жухен Чжао вперше звернула увагу на вже наявні на Заході методи промоції балетних вистав. Зокрема, вона запропонувала проводити Дні відкритих дверей Національного балету Китаю, щоб якомога більше любителів балету мали можливість відвідати театр та побачити за лаштунками щоденне життя танцівників та інших членів колективу: індивідуальну практику, репетиції, сценографічну підготовку вистав у виробничих цехах тощо. Ж. Чжао також особисто почала організовувати зустрічі балетмейстерів і танцівників зі студентами Пекінського університету та інших кампусів. На лекціях Жухен Чжао із колегами пояснювали специфіку балетного мистецтва студентам коледжів і університетів, відповідали на різноманітні питання, демонстрували окремі прийоми та техніки, виступали з камерними номерами тощо. Незабаром подібна практика поширилася на аудиторію трудових колективів, що відіграло надзвичайно позитивну роль у підвищенні обізнаності публіки та поширенні балетного мистецтва (Цзоу, 2013, с. 104–105).

Із 2009 р. керівником Національного балету Китаю стає хореограф Ін Фен (нар. 1963 р.), яка є випускницею Пекінської академії танцю. У 1982 р. талановита балерина приєдналася до Національного балету Китаю як солістка. У 1982 р. за направленням від НБК вона цілий рік стажувалася у Паризькому оперному театру (Франція), де встановила тісні професійні зв'язки з представниками французької балетної школи. З 2001 р. Ін Фен почала працювати як постановник балетних творів, представивши публіці вистави «Етюд» і «Весна». У 2003 р. вона брала участь у створенні версії балету «Лебедине озеро» на сцені Національного балету Китаю. У 2004 р. Міністерство культури КНР призначило Ін Фен заступником голови Національного балету Китаю, а незабаром вона очолила цей хореографічний колектив. З моменту вступу на посаду Ін Фен продовжує розпочату її попередницею Жухен Чжао організаційну діяльність. Вона прагне, аби НБК міг відповідати передовому світовому рівню, тому енергійно працює над створенням висококласного сучасного репертуару.

За ініціатииви Ін Фен Національний балет Китаю почав проводити масштабні хореографічні семінари. Метою запропонованого очільницею НБК проекту «Творча майстерня» є пошук нових зірок китайського балету, що реалізується через залучення до співпраці молодих іноземних хореографів та талановитих, але маловідомих китайських танцівників. Національний балет Китаю вже зробив регулярними покази вистав «Творчої балетної майстерні», вони набули широкого розголо-

су, привернули загальну увагу фахівців індустрії та любителів балету (Chen, 2011). Наприклад, на другу «Балетну творчу майстерню» Національний балет Китаю запросив художнього керівника Норвезької національної танцювальної компанії Онг Маргарет Нордсеттер. Разом із молодими китайськими танцівниками вона поставила виставу «Леді моря», яка мала шалений успіх серед глядачів (Цзоу, 2013, с. 100).

Практика запрошення відомих балетмейстерів і хореографів з-за кордону для навчання танцівників і постановки нових балетів виявилася дуже позитивною. Знайомство з іноземними балетними школами, робота за різними хореографічними методиками, розуміння специфіки західних балетних традицій значно підвищили професійний рівень трупи, розширили міжнародний вплив китайського балету, допомогли компанії стати на один рівень із головними балетними театрами світу. На сьогоднішній день трупа НБК відвідала понад 30 країн світу, зокрема провідні осередки балетного мистецтва — Данію, Італію, Францію, Великобританію, США, Канаду, РФ та ін. (National Ballet of China, n.d.).

Другою за значимістю та творчо-організаційним масштабом у КНР є *Шанхайська балетна компанія* (Shanghai Ballet Company). Історія колективу починається з експериментальних вистав студентів Шанхайської танцювальної школи, де в 1964 р. під керівництвом майстра Жунжуна Ху було поставлено революційний балет «Сива дівчина». Хореографія цієї танцювальної драми міксувала елементи класичного західного балету та традиційні китайські народні танці, її новаторство було із захватом прийнято публікою та схвалено комуністичним урядом. Згодом, за часів культурної революції, балет «Сива дівчина» був внесений у список цензурованих та рекомендованих до постановки вистав. Виконання цього твору швидко принесло студентській трупі популярність, що дозволило їй перетворитися на постійно діючий стаціонарний колектив. У 1979 р. він отримав офіційну назву «Шанхайський балет».

Протягом своєї понад 40-річної історії Шанхайський балет створив і поставив багато нових хореографічних постановок, більшість яких являє собою унікальні інтерпретації національного балетного стилю. Це, насамперед, твори за мотивами класичної та сучасної китайської літератури (Табл.2).

Останні роки стратегія розвитку Шанхайського балету нерозривно пов'язана з творчо-організаційною діяльністю Лілі Сін (нар.

у 1963 р.). У червні 2001 р. цю висококласну приму-балерину, призерку престижних міжнародних конкурсів, солістку Шанхайської балетної трупи було призначено її художнім керівником. У 2001 р. Лілі Сін поставила балет «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» («Метелики-закохані») за мотивами старовинної китайської легенди, за що отримала нагороди на багатьох престижних міжнародних хореографічних конкурсах. У вересні 2011 р. Лілі Сін також стала генеральним директором балетної компанії. За десятиліття її художнього керівництва та організаторської діяльності в трупі з'явилися нові спектаклі світового рівня: «Копелія», «Сільфіда», «Серенада», «Вальс», «Привид опери», «Знак любові», «Марко Поло», «Джейн Ейр» тощо (Цзоу, 2013, с. 107).

Таблиця 2

#### Репертуар Шанхайської балетної компанії (Shanghai Ballet Company)

№п/п	Типологія	Назви вистав
1.	Національні вистави	«Гроза» (за Юем Цао), «Сім'я» (за Цзінем Ба), «А-Кью» (за Сінем Лу), «Сон у червоному теремі» (за Сюецінем Сао), «Метелики-закохані» («Лян Шаньбо і Чжу Інтай»), «Скорбота за мертвими», «Натхнення місцевим стилем», «Яскраво-червона зірка» тощо.
2.	Балети зарубіжних композиторів	«Копелія», «Сільфіда», «Серенада», «Вальс», «Привид опери», «Знак любові», «Джейн Ейр», «Остання місія Марко Поло» «Гамлет», «Лускунчик», «Спляча красуня», «Леді з камеліями», «Лебедине озеро», «Ромео і Джульєтта», «Копелія», «Сільфіда», «Лускунчик», «Жизель», «Дон Кіхот», «Кольори міста» та ін.

\*Складено за (Shanghai Ballet, n.d.)

У 1998 р. Шанхайська балетна компанія отримала нове стаціонарне приміщення, вона стала працювати на базі Шанхайського великого театру. Цей гігантський мистецький комплекс було відкрито на зламі століть з метою здійснення різноманітних постановок у жанрах китай-

ської та західної опери, мюзиклу, балету, а також для проведення концертів симфонічної та камерної музики. Велика сцена театру, яка є однією з наймасштабніших, найбільш оснащених та універсальних сцен світу, дозволила Шанхайському балету реалізовувати найскладніші творчі проекти, які поєднують високу ідейно-тематичну наповненість, художню цінність, блискучу танцювальну техніку й видовищність. На новій сцені в Шанхайському великому театрі було поставлено такі потужні проекти, як «Метелики-закохані» (Сінь Лілі), «Зітхання-кохання» (Бертран д'Ат), «Остання місія Марко Поло» (Хосе Мартінес), «Джейн Ейр». (Патрік де Бана), «Відлуння вічності» (Патрік де Бана), «Яскраво-червона зірка» (Чжао Мін), «Гамлет» (Дерек Дін), «Лускунчик» (Дерек Дін), «Спляча красуня» (Дерек Дін), «Леді з камеліями» (Дерек Дін), «Лебедине озеро» (Дерек Дін), «Ромео і Джульєтта» (Дерек Дін), «Копелія» (П'єр Лакотт), «Сильфіда» (Жан-Поль Грав'є), «Лускунчик» (Тецутаро Шимізу), «Жизель», «Дон Кіхот» тощо (Shanghai Ballet, n.d.).

З переходом Шанхайського балету до нового постійного приміщення було ухвалено й деякі реорганізаційні постанови, що покращили функціонування колективу та вивели його на новий рівень. На сьогоднішній день «Шанхайський балет» є творчою трупю, яка разом із всім Шанхайським великим центром мистецтв функціонує за типовою для сучасної КНР моделлю збалансованого фінансування та корпоративного управління. Тут упроваджено систему так званих деканатів, кожен з яких має свою зону відповідальності. Шанхайська балетна компанія входить у масштабне об'єднання, що також включає велику драматичну трупу, концертний зал, виставковий центр, симфонічний оркестр, оперний театр та національний оркестр народних інструментів. Вони мають спільний основний капітал, який розподіляють між творчими колективами. Інтеграція ресурсів довела переваги об'єднання бренду Шанхайського центру мистецтв, адже дозволяє отримувати фінансування на великі ризиковані проекти, які можуть і не принести прибутків, але є важливими для розвитку китайського національного мистецтва. Також Шанхайський великий центр мистецтв перебуває під управлінням Департаменту пропаганди Шанхайського міського комітету Комуністичної партії.

Шанхайська балетна компанія відповідально поставилася до перебудови своєї роботи за період пандемії 2020–2021 р. Кращі хореографи та танцівники трупи почали працювати

в форматі онлайн-занять («Cloud Classroom») для широкого кола любителів балету. Завдяки цьому глядачі могли побачити покрокові інструкції виконання улюблених балетних номерів, складних рухів, точне, як у підручнику; могли спробувати опанувувати балетні зв'язки, перебуваючи вдома в ізоляції (*Shanghai Ballet broadcasts*, 2020). Також під час пандемії проводили онлайн-репортажі, які дозволили великій кількості людей слідкувати за творчою діяльністю артистів та дізнаватися, як відбувається процес постановки балетної вистави за лаштунками.

Після закінчення пандемії та локдауну Шанхайський балет не припинив практику прямих трансляцій, започаткованих у лютому 2020 р. Трупа продовжує активне медійне просування у мережі «Інтернет». Шанхайський балет має близько півмільйона підписників на платформі Tik Tok, маючи мільйони вподобань від користувачів мережі та величезні обсяги відтворення відео з виступами артистів балету на платформах Youtube, Vimeo, а також в популярних соціальних мережах — як внутрішньо-китайських, так і світових. Окрім того, Шанхайський балет не зупиняє започатковані під час пандемії онлайн-перформанси. Тижневі програми «Arts Go Forward» шанхайської балетної трупи стали проводити щомісяця. Відтепер мільйони глядачів безкоштовно можуть подивитися онлайн класичні вистави — від «Сивої дівчини», «Лебединого озера», «Марко Поло», «Жизель» до ультрасучасних експериментів з реформаторською сценографією та хореографією — такою, як вистава «Кольори міста» (China Internet Information Center, 2020). Завдяки цьому все більше людей можуть розуміти такий складний вид мистецтва, як балет.

За 30 років із моменту свого заснування Шанхайський балет підготував велику кількість видатних виконавців міжнародного рівня, призерів престижних міжнародних конкурсів. Шанхайський балет встановив дружні стосунки та співпрацю з багатьма вітчизняними та зарубіжними мистецькими колективами та митцями. Артисти Шанхайського балету також відвідують університети та громади, щоб пропагувати балетне мистецтво; проводять лекції, влаштовують спеціальні навчально-популярні балетні покази в концертних залах.

Шанхайський балет активно вивчає міжнародний ринок і виступає в Японії, Південній Кореї, Франції, Канаді, США, Індонезії, Новій Зеландії, Іспанії, Сінгапурі, Австралії, Гонконзі, Макао, Тайвані, Фінляндії тощо. Трупа прагне широкого культурного обміну з представниками



світового балетного мистецтва і часто залучає іноземних викладачів, хореографів і режисерів для співпраці та реалізації копродукційних проєктів. Директорка балетної компанії Лілі Сінь не боїться ризикувати та обмежувати творчість колективу, тому запрошує іноземних балетмейстерів, що працюють в авангардному полі: німецько-нігерійський хореограф Патрік де Бана, французький Жан-Поль Грав'є, П'єр Лакотт, Бертран д'Ат, британець Дерек Дін, японець Тецутаро Шимізу тощо (Shanghai Ballet, n.d.).

Таким чином, на сьогоднішній день Шанхайська балетна трупа є однією з провідних балетних компаній світу, яка поширює унікальність китайського танцю на міжнародну арену.

«Ляонінський балет Китаю» був заснований у 1980 р. Особливу увагу колектив приділяє створенню оригінальних китайських постановок, що відображають історію та культуру країни. Трупа стала однією з перших творчих колективів у КНР, що почав розвивати міжнародні культурні зв'язки. Деякі виконавці балетної трупи міста Ляонін були відправлені для подальшого навчання в США, Італію, Австралію, Японію, Кубу, РФ та інші країни. У той же час трупа послідовно запрошувала танцівників і хореографів з США, Італії, Франції, Німеччини, Великобританії, Австралії, Японії, Куби, РФ, Нідерландів та інших країн для читання лекцій, репетицій і співпраці з трупою (China Liaoning Ballet, n.d.).

У 1994 р. Ляонінська балетна компанія відкрила власну балетну школу, що стала базою для підготовки висококласних танцівників і хореографів. Школа сертифікована Шеньянською муніципальною освітньою комісією, її випускники отримують диплом про середню професійну освіту. Навчальна програма містить такі курси, як класичний балет, характерний танець, па-де-де, історичний танець, сучасний танець, китайський народний танець, танці народів світу, історія та теорія балету. Школа балету Ляонін приділяє значну увагу художній практиці студентів, заохочує їх до участі в національних і міжнародних танцювальних конкурсах (Цзоу, 2013, с. 108). У 2018 р. на базі Ляонінської балетної компанії був створений молодіжний балет, що став першим професійним юнацьким балетом у країні. Метою створення нової трупи стало покращення результатів Ляонінської школи, створення платформи для демонстрації результатів навчання через участь у сценічних проєктах. Відтоді талановиті учні школи продемонстрували доволі масштабні професійні вистави, наприклад «Чотири пори року» та «Лускунчик» (China Liaoning Ballet, n.d.).

Таблиця 3

### Репертуар Ляонінського балету (Liaoning Ballet of China)

№п/п	Типологія	Назви вистав
1.	Національні вистави	«Лян Шаньбо і Чжу Інтай» («Метелики-закохані»), «Гада Мейлінь», «Павич Жовчний міхур», «Сучасний китайський балет», «Останній імператор», «Пісня чотирьох пір року», «Китайський та зарубіжний балетний бутік», «Місяць, віддзеркалений у двох джерелах», «Мулан», «Вісім дівчат, що кидають у річку», «Дух залізної людини» тощо.
2.	Балети зарубіжних композиторів	«Чотири пори року», «Лебедине озеро», «Корсар», «Дон Кіхот», «Лускунчик», «Попелюшка», «Жизель», «Ромео і Джульєтта», «Спартак» та ін.

\*Складено за (China Liaoning Ballet, n.d.)

Із моменту свого створення Ляонінський балет представив публіці багатий репертуар, основу якого складають китайські твори та всесвітньо відомі балети (Табл.3). Колектив реалізував також музично-хореографічні драми з яскраво вираженим національним стилем. У 1997 р. Ляонінський балет створив масштабну балетну драму «Місяць, віддзеркалений у двох джерелах», яка була відзначена Національною премією КНР. Балетна хореографія мала вишукані національні особливості, що водночас відповідали естетичному смаку мешканців сучасного мегаполісу.

У 2002 р. балетна трупа Ляоніну вперше в Китаї почала співпрацю з німецькою балетною брокерською компанією Stuttgart Ballet Brokerage Company. В рамках цієї взаємодії було створено вистави, спеціалізовані для європейського ринку. Зокрема, для виконання в Європі було адаптовано масштабний китайський сучасний балет «Останній імператор» (1987) за мотивами однойменного фільму Б. Бертолуччі. Хореографам вдалося відтворити на сцені епічне історичне полотно, в якому сполучалися елементи класичного балету з традиційним китайським танцем та авангардною хореографією.

З останніх проєктів Ляонінського балету вирізняються такі постановки: «Спартак» на



музику Арама Хачатуряна — всесвітньо відома історія про повстання рабів-гладіаторів, що отримала нове звучання у китайському національному контексті, «Мулан» — про історичну героїню, дівчину-войовницю, яка пішла на війну замість батька, «Вісім дівчат, що кидають у річку» — присвячений темі антияпонської війни, «Дух залізної людини» — сучасний балет, героями якого є родина нафтовиків з сільської місцевості, «Гада Мейлінь» — за мотивами однойменного фільму 2002 р. китайського режисера Сяоніна Фена про героя, який очолив народне повстання у Внутрішньої Монголії (China Liaoning Ballet, n.d.).

Останні роки незмінним художнім керівником Ляонінського балету є видатна танцівниця та балетмейстерка Цзіцзяо Чу. За її очільництвом та допомогою всього колективу Ляонінський балет Китаю зробив великий внесок у розвиток балетного мистецтва з духом новаторства, акцентуючи увагу на пошуку та розвитку молодих талантів, а також на відкритті міжнародних ринків.

Тяньцзінський балет виник у результаті реформування у 1992 р. філії Тяньцзінського театру пісні та танцю у Пекіні. Директором і художнім керівником трупі є Чуань Чень. За ініціативою Ч. Чень було запрошено відомих китайських і зарубіжних педагогів-хореографів для навчання трупі. Згодом колектив представив публіці такі класичні балетні твори, як «Спартак», «Тисяча і одна ніч», «Лебедине озеро», «Корсар» та ін.

Справжнім проривом для колективу стала постановка оригінального балету «Цзінвей». Стародавня легенда, адаптована для сучасної сцени та розказана мовою танців, прославляє національний дух стійкості та боротьби китайського народу. Лібрето «Цзінвей» засновано на класичній історії «Цзінвей, що наповнює море» зі старовинного тексту «Класика гір і морів» («Шаньхай Цзін») про жертвоне перетворення прекрасної дівчини на покровительку всього живого. Експериментальна вистава поєднувала різноманітні техніки хореографії та музичного супроводу. Також була використана естетика традиційного китайського театру, зокрема типові прийоми пекінської опери, неklasична балетна хореографія, еклектичний музичний супровід. Ця вистава, яка й донині є рекордною за касовими зборами, закріпила за Тяньцзінським балетом статус однієї з п'яти кращих труп Китаю.

На сьогодні Тяньцзінський балет налічує майже сотню виконавців, усі вони закінчили

професійні академії балетного мистецтва. Завдяки міцним базовим професійним навичкам, елегантному стилю виконання танцівників трупі, а також через високий ідейно-тематичний художній зміст вистав колектив отримав високу оцінку багатьох експертів і критиків. Учасники колективу беруть участь у багатьох великих виставах національного рівня, виїжджають на гастрольні тури в інші китайські міста (Пекін, Шанхай, Гуанчжоу, Шеньчжень тощо) та в різні країни світу, зокрема Сінгапур, Японію, Іспанію та ін. (Цзоу, 2013, с. 108–109).

Балетна трупа Гуанчжоу також є однією з найкращих балетних компаній Китаю. Гуанчжоуський балет був заснований в 1974 р. хореографом Дандан Чжан, колишньою танцівницею Національного балету Китаю. Основу трупі на той момент склали випускники Пекінської академії танцю. Балетна трупа Гуанчжоу стала пілотним підрозділом для комплексної реформи професійних мистецьких виконавських колективів муніципального уряду Гуанчжоу. З моменту свого заснування колектив запровадив систему призначення кадрового складу керівником трупі. Нові реформаторські заходи створили ефективну систему управління, забезпечивши сприятливе середовище для професійної художньої творчості та підвищення фахового рівня. Стратегія розвитку театральної балетної компанії передбачає підготовку наступних поколінь танцюристів. Балетна школа Гуанчжоу являє собою інтернат для талановитої молоді, що забезпечує проживання та освіту учням віком від 10 до 18 років. До складу школи входять 16 студій, академічні класи, загально-освітній комплекс. Нині тут успішно виступає унікальна за своїм типом дитяча балетна трупа, яка представляє вистави на гідному професійному рівні (Guangzhou Opera House, n.d.).

Актуальний і колишній репертуар балету Гуанчжоу містить багато класичних балетів, балетні драми, хореографічні сцени на музику з творів С. Рахманінова, Б. Бартока, П. Чайковського та ін. Балет Гуанчжоу також поставив оригінальні балети в китайському національному стилі (Табл.4). У 1997 р. відбулася прем'єра вистави «Сюаньфен», яка ґрунтується на сучасній естетиці та має глибоку значимість як ідеальне поєднання набутоків світового балетного мистецтва та китайського хореографічного стилю. У 2009 р. було поставлено ще один шедевр «Мей Ланьфан» — танцювальна драма в традиційному китайському стилі.

Таблиця 4

Репертуар балетної групи Гуанчжоу  
(Ballet Troupe of Guangzhou Opera House)

№п/п	Типологія	Назви вистав
1.	Національні вистави	«Ця мить», «Лан Хуахуа, богиня річки Ло», «Небесний Фенікс», «Танці над річкою Сясян», «Жовта ріка», «Сюань-фен», «Русалка», «Лінь Дайюй», «Червоний жіночий загін» тощо.
2.	Балети зарубіжних композиторів	«Коппелія», «Дон Кіхот», «Корсар», «Лебедине озеро», «Сильфіда», «Метелики-закохані», «Анна Кареніна», «Травіата», «Ромео і Джульєтта» та ін.

\*Складено за (Guangzhou Opera House, n.d.)

На сьогоднішній день художнім керівником колективу залишається Дандан Чжан, колишня прима-балерина Національного балету Китаю. У Гуанчжоу Дандан Чжан виступала як солістка в балетах «Лебедине озеро», «Жизель», «Дон Кіхот», «Ромео і Джульєтта», «Русалка», «Лінь Дайюй», «Червоний жіночий загін» тощо. Нині вона виконує багато функціональних обов'язків: президент школи мистецтв Гуанчжоу, президент школи музики і танцю університету Гуанчжоу, віце-голова асоціації танцюристів Гуандуна, голова асоціації танцюристів Гуанчжоу, директор центру досліджень культури та мистецтва, директор американської асоціації закордонних митців. Дандан Чжан була удостоєна титулу Американської біографічної асоціації «Митці 21-го століття. Відомі жінки» та відзнаку ABI Global Laureate (Цзоу, 2013, с. 109).

Балет Гуанчжоу також бере участь у культурних обмінах з іноземними балетмейстерами, танцюристами та викладачами. Артисти балету та хореографи з Франції, Канади, США, РФ, Великобританії, Німеччини, Швеції та інших країн світу працюють над спільною підготовкою проєктів. Згідно з потребами розширення медіаприсутності на культурному ринку балет Гуанчжоу здійснює регулярну рекламну кампанію засобами теле- та кінокомунікації. Також трупа активно працює з молоддю, зокрема, тут було запущено серію виїзних вистав, таких як «Ballet Art Loves Campus» і «Ballet Art Tour to South Guangdong».

Метою цих показів є популяризація балетного мистецтва в університетських містечках; така ініціатива була схвалена викладачами та студентами (Цзоу, 2013, с. 109). Результатом такої промоції є незмінний інтерес молодіжної аудиторії до балетного мистецтва.

## Висновки

Новаторські творчо-організаційні заходи найбільших балетних труп Китаю сприяли врізноманітненню форм і масштабів національного балетного театру. Тривалий час китайський балет здебільшого презентували три великі державні хореографічні трупи: Національний балету Китаю, Шанхайський балет та Ляонінський балет. Найстаріший Національний балет Китаю був найбільш масштабним і впливовим, а балетні трупи в Шанхаї та Ляоніні, що виникли у 1980-х рр., досягли успіхів уже в умовах реформованої економіки КНР. Протягом 1990-х рр. виникли балетні трупи Тяньцзіня та Гуанчжоу, а вже в перші десятиліття XXI ст. китайська балетна індустрія значно розвинулася, адже по-перше, виникає велика кількість незалежних хореографічних колективів приватної чи кооперативної форми власності, по-друге, до неї було додано балетний театр Гонконгу, який вже мав сформовані потужні організаційно-творчі нароби. На нашу думку, найбільш ефективними методами організаційно-творчої діяльності провідних труп КНР є такі: відкриття балетних шкіл на базі стаціонарних театрів, метою яких є швидка та якісна підготовка юних танцівників для поповнення труп; омолодження кадрового складу артистів балету; зміни репертуарної політики через урізноманітнення театральної афіши (камерні та масштабні постановки, всесвітньо відомі західні балети та твори китайських сучасних композиторів, революційні вистави часів маоїзму та національні балетні драми з опорою на класичні й народні китайські танці тощо); запрошення відомих балетмейстерів і хореографів з-за кордону для навчання танцюристів і постановки нових балетів; експерименти в сфері хореографічної лексики; розширення медіаприсутності на телебаченні та в мережі «Інтернет»; позитивна адаптація організаційного досвіду, набутого за часів пандемії 2020–21 рр. та ін.

*Наукова новизна.* Ця публікація вперше висвітлює організаційно-творчу діяльність провідних балетних труп Китайської народної республіки.

Дослідження організаційно-творчих здобутків китайського балетного театру є перспективним і актуальним питанням з погляду екстраполяції досвіду китайських балетмейстерів-постановни-

ків, директорів театрів і менеджерів культури на систему організації хореографічного театру західного типу. З іншого боку, подальшої уваги дослідників вимагає діяльність малих приватних та кооперативних балетних колективів у Китайській народній республіці, інтеграція нарробітків гонконзьких хореографів після приєднання Гонконгу до КНР, подальші компаративні дослідження у напрямку становлення національних балетних шкіл тощо. Таким чином, китайський національний балетний театр постає предметом як художньо-естетичного захоплення широкої публіки, так і пильного наукового інтересу учених-академістів.

### Список посилань

- Максименко, А. І. (2014). Хореографічна освіта в Китаї: традиції та сучасність. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 1–2(3–4), 105–113.
- Орловський, М. (2020). Танці Піднебесної: загадковість і неповторність. *Україна – Китай*, 1(19). <https://sinologist.com.ua/orlovskiy-m-tantsi-pidnebesnoyi-zagadkovist-nepovtornist/>
- Ткаченко, І. О. (2023). Танцювальне мистецтво Китаю: історико-теоретичний екскурс. In *Modern art education: Theoretical-practical discourse* (pp. 269–295). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-301-9-13>
- [Цзоу, Чж. (2013). *Нова історія китайського балету*. Видавництво університету Цінхуа]. (邹之瑞. (2013). *新中国芭蕾舞史*. 清华大学出版社).
- Чжан, Г. (2019). Традиції народного танцю в Китайській Народній Республіці. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, 67(1), 82–86. <https://doi.org/10.32840/1992-5786.2019.67-1.17>
- Чжан, Ю. (2021). *Методика засвоєння національних мистецьких традицій у процесі фахової підготовки майбутніх вчителів музики і хореографії* [Дисертація кандидата педагогічних наук, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка].
- Ян, С. (2018). Міфопоетична символіка лотоса в хореографічній культурі Китаю. *Танцювальні студії*, 2, 52–60. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2018.154388>
- Chen, E. (2011, May 19). *Feng Ying, Director of the National Ballet of China*. Dansomanie. [http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0040\\_interview\\_feng\\_ying\\_en.html](http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0040_interview_feng_ying_en.html)
- China Liaoning Ballet. (n.d.). *About us*. Retrieved January 13, 2023, from <http://www.lnballet.com/index.php?m=en>
- Guangzhou Opera House. (n.d.). *Theater overview*. Retrieved May 21, 2023, from <https://en.gzdjy.org/intro.html>
- National Ballet of China. (n.d.). *Home*. Retrieved May 17, 2023, from <https://www.nbc.cn/english/index.html>
- Shanghai Ballet broadcasts class online. (2020, March 1). China Global Television Network. <https://news.cgtn.com/news/2020-03-01/Shanghai-Ballet-broadcasts-class-online-Ov0CHwvumc/index.html>
- Shanghai Ballet. (n.d.). *About Shanghai Ballet*. Retrieved May 3, 2023, from <http://www.shanghai Ballet.com/shblwt/n49/n50/n57/n60/index.html>
- Wilcox, E. (2019). *Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy*. University of California Press.

### References

- Chen, E. (2011, May 19). *Feng Ying, Director of the National Ballet of China*. Dansomanie. [http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0040\\_interview\\_feng\\_ying\\_en.html](http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0040_interview_feng_ying_en.html)
- China Liaoning Ballet. (n.d.). *About us*. Retrieved January 13, 2023, from <http://www.lnballet.com/index.php?m=en>
- Chzhan, H. (2019). Tradytzii narodnoho tantsiu v Kytayskii Narodnii Respublitsi [Folk dance traditions in the people's republic of China]. *Pedagogy of Creative Personality Formation in Higher and General Academic Schools*, 67(1), 82–86. <https://doi.org/10.32840/1992-5786.2019.67-1.17> [in Ukrainian].
- Chzhan, Yu. (2021). *Metodyka zasvoiennia natsionalnykh mystetskykh tradytzii u protsesi fakhovoi pidhotovky maibutnix vchyteliv muzyky i khoreohrafii* [Methodology of Mastering the National Artistic Traditions in the Professional Training of Future Music and Choreography Teachers] [PhD Dissertation, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko] [in Ukrainian].
- Guangzhou Opera House. (n.d.). *Theater overview*. Retrieved May 21, 2023, from <https://en.gzdjy.org/intro.html>
- Maksymenko, A. I. (2014). Khoreohrafichna osvita v Kytai: Tradytzii ta suchasnist [Choreographic Education in China: Traditions and Modernity]. *Aktualni pyttannia mystetskoï osvity ta vykhovannia*, 1–2(3–4), 105–113 [in Ukrainian].
- National Ballet of China. (n.d.). *Home*. Retrieved May 17, 2023, from <https://www.nbc.cn/english/index.html> [in English].
- Orlovskiy, M. (2020). Tantsi Pidnebesnoi: Zahadkovist i nepovtornist [Celestial dances: Mystery and uniqueness]. *Ukraine – China*, 1(19). <https://sinologist.com.ua/orlovskiy-m-tantsi-pidnebesnoyi-zagadkovist-nepovtornist/> [in Ukrainian].
- Shanghai Ballet broadcasts class online. (2020, March 1). China Global Television Network. <https://news.cgtn.com/news/2020-03-01/Shanghai-Ballet-broadcasts-class-online-Ov0CHwvumc/index.html>
- Shanghai Ballet. (n.d.). *About Shanghai Ballet*. Retrieved May 3, 2023, from <http://www.shanghai Ballet.com/shblwt/n49/n50/n57/n60/index.html> [in English].
- Tkachenko, I. O. (2023). Tantsiuvalne mystetstvo Kytau: Istoryko-teoretychnyi ekskurs [Dance art of China:

- Historical and theoretical excursion]. In *Modern art education: Theoretical-practical discourse* (pp. 269–295). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-301-9-13> [in Ukrainian].
- Wilcox, E. (2019). *Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy*. University of California Press [in English].
- Yan, S. (2018). Mifopoetychna symbolika lotosa v khoreorafichnii kulturi Kytaiu [Mythopoetic symbolic of lotus in choreographic culture of China]. *Dance Studies*, 2, 52–60. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2018.154388> [in Ukrainian].
- Zou, Zh. (2013). *Xīn zhōngguó bālěiwú shǐ* [History of New China Ballet]. Tsinghua University Press [in Chinese].

## Organisational and Creative Activities of the Leading Troupes of the Chinese Ballet Theatre

Baojiang Feng<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

<sup>2</sup> Taiyuan Preschool Teachers College, Taiyuan, People's Republic of China

**Abstract.** *The aim of the article* is to analyze organisational and creative activities of the leading troupes of modern Chinese ballet theatre in view of social and economic reforms in PRC that began in the 1980s. *Results.* The analysis of the ballet art development in PRC in the post-reform period (from the end of the 1980s to the present) proved that five largest choreographic groups became the basis for the formation of the national ballet. Initially, the Chinese ballet was mostly presented by three big state choreographic companies: the National Ballet of China, Shanghai Ballet and Liaoning Ballet. The oldest National Ballet of China was the largest and the most influential one, and the ballet troupes in Shanghai and Liaoning, which arose in the 1980s, achieved success already in the conditions of the post-reform economy of PRC. Subsequently, during the 1990s, Tianjin and Guangzhou ballet theatres emerged, which were focused on the development of a national ballet school since the beginning of their existence. As a result, already in the first decade of the 21<sup>st</sup> cent., the Chinese ballet industry has developed significantly, so a large number of independent choreographic collectives of private or cooperative ownership has appeared, Hong Kong collectives have been added, and five leading ballet theatres of PRC have turned into a model of artistic, aesthetic and organisational standards. *Scientific novelty.* For the first time, this publication highlights the organisational and creative activities of the leading ballet companies of the People's Republic of China. *Conclusions.* It was concluded that the following methods are the most effective ones in organisational and creative activities of the leading troupes of the People's Republic of China: opening of ballet schools on the basis of common theatres, rejuvenation of the ballet dancers staff, renewal of the repertoire policy through the diversification of the theatre programme (chamber and large-scale plays, world-famous Western ballets, works of Chinese modern composers, revolutionary performances of the Maoist period, national ballet drama based on classical and Chinese folk dance, etc.), inviting famous ballet masters from abroad to train dancers and stage new ballets, experimenting in the field of choreographic vocabulary, expanding media presence on television and on the Internet, positive adaptation of organisational experience acquired during the 2020–2021 pandemic, etc.

**Keywords:** art of ballet; the Chinese ballet theatre; organisation of theatrical work; repertoire policy; revolutionary model play; national ballet

### Відомості про автора

**Баоцзян Фен**, аспірант, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; викладач танців, Тайюанський дошкільний педагогічний коледж, Тайюань, Китайська народна республіка, ORCID iD: 0000-0002-1330-9416, e-mail: 464080742@qq.com

### Information about the author

**Baojiang Feng**, PhD Student, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine; dance teacher, Taiyuan Preschool Teachers College, Taiyuan, the People's Republic of China, ORCID iD: 0000-0002-1330-9416, e-mail: 464080742@qq.com



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





## Творча спадщина Григорія Сковороди у вимірі українського музичного мистецтва

Любомира Ластовецька

Дрогобицький державний педагогічний університет імені І. Франка, Дрогобич, Україна

**Анотація.** *Мета статті* — дослідити творчу спадщину Григорія Савича Сковороди (1722–1794) у вимірі національної музичної культури з позиції сучасної парадигми дослідницького дискурсу. *Результати дослідження.* Виявлено, що Григорій Сковорода посідає особливе місце в пантеоні визначних постатей української національної історії як неперевершений філософ, мислитель, поет, музикант, співак, педагог, богослов, просвітник доби Бароко. З'ясовано, що в кожній із перелічених царин митець зумів залишити помітний слід та важливі досягнення. Проаналізовано діяльність філософа в ділянці музичного мистецтва як автора значної кількості оригінальних композицій світської та сакральної тематики. Систематизовано останні, які поділяються на пісні, канти, псалми, духовні концерти, канони, стихирини та ін. *Наукова новизна* полягає в окресленні місця творчого доробку Григорія Сковороди в просторі сучасної національної музичної культури з перспективою «перезавантаження» музичної сковородинознавчої думки, з позиції історичного дискурсу, опираючись на досягнення наукової думки сьогодення. *Висновки.* Концептом життєтворчості Г. Сковороди стали філософсько-релігійні переконання та поетичні здобутки. Його творчий спадок, як найяскравіше втілення постулатів українського музичного бароко, відзначається багатогранністю та вагомою роллю в контексті національної музичної культури. Мандрівний філософ розширив коло тем пісенної творчості, суттєво наблизив її до українського фольклору, дав поштовх для розвитку світських жанрів (пісні-романсу, сатиричної пісні, ліричної елегії та ін.) та сакральних (хоровий концерт та ін.). Констатується вагоме місце церковних піснеспівів у поетично-музичному доробку митця. Діяльність Г. Сковороди була надзвичайно важливою для подальшого розвитку українського музичного мистецтва, його жанрово-стильових, художньо-образних, семантично-інтонаційних та інших вимірів. У його континуальному розвитку творча спадщина митця виходить за межі часових барокових координат і постає як потужний культуротворчий і націєтворчий феномен.

*Ключові слова:* Григорій Сковорода; філософ-мандрівник; творча спадщина; українська музична культура; світські та сакральні жанри; пісня-романс; націєтворча функція

### Для цитування

Ластовецька, Л. (2023). Творча спадщина Григорія Сковороди у вимірі українського музичного мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 92–98. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293291>

### Вступ

Діяльність Григорія Савича Сковороди (1722–1794) відзначена універсальною багатогранністю й охоплює філософію, літературу, музику, богослов'я, педагогіку та ін. Музика, за словами Л. Олійник, стала домінантою його світосприйняття, навіть філософію він трактував як «найдосконалішу музику» (Олійник, 2018).

У зв'язку з тим, що деякі твори мандрівного філософа не збереглися, а лівова частка з тих, що

дійшли до наших днів, мають не оригінальний варіант, а перероблений, проблема подальшого вивчення музичного доробку Г. Сковороди та його верифікація залишається актуальною. Адже діяльність митця та його музична спадщина стали важливою віхою розвитку української національної барокової традиції.

*Аналіз попередніх досліджень.* Аналізу різних іпостасей діяльності Г. Сковороди присвячено доволі багато розвідок, починаючи від спогадів його учня Михайла Ковалинського до праць

С. Кримського, І. Табачникова, Д. Багалія, І. Стогнія, І. Драча, Л. Махновця, В. Перетц, Л. Бойко, І. Фльоринського, І. Головахи, В. Чернишова, Л. Харченко, Ю. Лавріненка, М. Бородія, Є. Гливи, І. Карівця, О. Гужви та ін.

Водночас вивченню «музичної біографії» Г. Сковороди та аналізу його творчого доробку приділено дещо менше дослідницької уваги. В цьому ракурсі варто виділити праці Г. Хоткевича, Г. Удода, В. Жиженко, Н. Пилип'юк, М. Сидоренка, Г. Верби, І. Іваньо, М. Боровика, О. Сироїд, Л. Софронової та ін. У процесі вивчення біографії та творчого стилю Г. Сковороди стала в пригоді стаття Л. Микуланинець та ін. (Mukulanynets et al., 2023), на дослідженні питань філософії композитора та взаємозалежності між його світоглядом і технікою письма позначилася праця О. Александрової та ін. (Aleksandrova et al., 2021).

Безпосередньо теми статті стосуються публікації Т. Шевчук (2011), Л. Олійник (2018), О. Шреєр-Ткаченко (1972), Л. Ушкалова (2004), Т. Молчанової (2021, 2023), Т. Сухомлінової (2023) та ін.

З останніх розвідок слід виокремити ті, в яких аналізується літургійно-співаний аспект його церковних піснеспівів (Н. Сиротинської (2014); І. Тилика та Н. Комаренко (2017); І. Ісіченко (2013); М. Качмар (2023) та ін.). Також варто відзначити повне академічне видання творів філософа за редакцією професора Л. Ушкалова (Сковорода, 2011), яке стало одним із переможців конкурсу Львівського форуму видавців «Найкраща книга форуму».

У 2011 р. був заснований збірник наукових праць Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди «Переяславські Сковородинівські студії: філологія, філософія, педагогіка». Із цього збірника було використано розвідки «Григорій Сковорода як втілення національної ідентичності» Д. Лук'яненко (2013), «Філософський доробок Г. С. Сковороди в європейському контексті» Н. Юхименко (2017), «Різдвяні вірші Григорія Сковороди» О. Савенко (2019).

**Мета статті** — дослідити творчий доробок Г. Сковороди в просторі українського музичного мистецтва сьогодення.

## Результати дослідження

Однією з центральних у вченні Григорія Сковороди стала антропологічно-екзистенційна проблема пізнання сутності людини, її соціального та духовного призначення, що сповна відповідало естетичним пошукам барокової доби. Відомо, що подорожуючи, він часто музикував, виконуючи

в тогочасному соціумі з-поміж розмаїтих функцій, зокрема, й культурно-просвітницьку — філософамандрівника називають «музикантом-просвітником», «українським Сократом» та ін.

Музика стала для Г. Сковороди одним із найважливіших інструментів поширення поглядів та філософських ідей, які дослідник І. Карівець (2016) пов'язав із поняттям сквородинівської метафілософії, з її синкретичністю, «всеєдністю та соборністю», діалогічною природою як запорукою реалізації концепту щастя: «Діалог з божественним, діалог з природою, діалог з душею покладено в основу щасливого життя. Щасливе життя — це життя в повноті відношень» (с. 88). Недаремно значна частина праць Г. Сковороди написана в діалогічній формі. Панорама його літературних праць охопила провідні тогочасні барокові образно-тематичні вектори — зокрема, метафізику, духовну та релігійно-християнську лірику, а також елегійну, любовну, панегіричну, урочисто-героїчну, геральдичну, історичну та ін. (Савенко, 2019, с. 136).

Слід підкреслити, що з раннього дитинства мистець зростав в атмосфері народних звичаїв, фольклорних традицій та церковно-богослужбової практики. Відомо, що під час навчання в Києво-Могилянській академії, де він був співаком-регентом та учасником студентського оркестру, його улюбленими предметами були музика й поезія; він ознайомився зі специфікою партесного хорового концерту, «київською нотацією»; як виконавець та автор музики брав участь у постановках вистав, вертепів та шкільних драм. На цей період припали й його композиторські спроби (канти, пісні та ін.).

Завдяки яскравому музичному обдаруванню й значним вокальним задаткам після перемоги на відбірному конкурсі в Глухові філософа було відправлено в Петербург до Придворної співочої капели, в якій упродовж трьох років він здобував музичну освіту й отримав звання «придворний уставник». Хор за участю Г. Сковороди мав щоденні репетиції, на яких відбувалося вивчення нових творів, шліфування поточного репертуару. Тоді, окрім інших композицій, він написав твір «Іже херувими», популярний і досі в церковній практиці.

У 1750-х роках філософ мандрував територією Західної Європи — Італією, Австрією та Угорщиною, ознайомлювався з музичними традиціями та вокально-інструментальною культурою цих країн. Після повернення на Батьківщину Григорій Савич провадив інтенсивну музично-педагогічну діяльність як учитель співу, майстер гри на інструментах, хормейстер, керівник оркестру; також виступав на музичних вечорах як співак та інструменталіст.

Слід підкреслити, що Г. Сковорода вирізнявся мистецьким універсалізмом: зокрема, крім чудової вокальної підготовки та тяжіння до компонування, він володів грою на кількох музичних інструментах (флейті, бандурі, сопілці, скрипці, органі, гусях, лірі та ін.). До того ж Григорій Савич не лише складав вірші й писав музику, а й супроводжував свій спів акомпанементом на тому чи іншому музичному інструменті (часто на флейті чи сопілці).

Важливо, що мистець, який вважається зачинателем нової української літературної мови, часто давав своїм поетичним книгам назви, які резонують з музичним мистецтвом (наприклад, пісня, соната, симфонія («Симфонія, нареченная Асхань...» та ін.) тощо). За спостереженням науковиці Т. Шевчук «музичний код» творчого доробку Григорія Савича спостерігається не лише в його псалмах та симфоніях, а й у вставних піснях солістів та хору в діалогах мислителя, а також у масиві його естетичних міркувань про сутність, роль та особливості впливу музики на особистість (Шевчук, 2011, с. 33).

Варто наголосити, що Г. Сковороді, як найвидатнішому композитору українського бароко, належала надзвичайно важлива роль у піднесенні та розвитку музичної культури XVIII ст. Дослідниця його творчості О. Шреер-Ткаченко (1972) пише: «Свої вірші він мислив і складав як твори музично-поетичні... Його музична мова, зберігаючи деякі елементи старого стилю кантів, найбільше тяжіла до народнопісенного мелосу. Водночас його пісні знаменують народження нового жанру — сольної пісні з інструментальним супроводом...» (с. 90).

Григорій Савич писав як сакральну, так і світську музику. Найвідоміші зразки вказано в таблиці (Табл. 1).

Таблиця 1

**Класифікація музичних творів Григорія Сковороди\***

Твори світської тематики	Твори сакральної тематики
Лірико-побутові романси («Стоїть явір над горою», «Ой ти, птичко жолтобоко» та ін.)	Хорові концерти «Їже херувими» Служби Божі
Пісні («Ах поля, поля зелені», «Ах пішли мої літа», «Сонце і пташка», «Про правду і кривду», «Все минає», «Ой, яка ж то слава нині», «Ти питаєш», «Час життя дорогоцінний» та ін.)	Псалми

*Продовження таблиці 1*

Сатиричні канти («Всякому городу нрав і права» та ін.)	Канти (канти-колядка «Ангели, снідайтеся», колядка «Небувале диво зриме!» та ін.)
Пісні соціальної проблематики («Ох, щастя, щастя», «Ах ти, світе улесливий» та ін.)	Канони («Воскресіння день» та ін.) Гімни («З нами Бог» та ін.)
	Стихири
	Ірмоси («Різдвяний ірмос» (четверта і п'ята пісня з «Саду божественних пісень»), «Ірмос образу Златому» та ін.)

\*Складено автором

Як зауважує дослідниця М. Качмар (2023), «лексеми церковних піснеспівів», «співані літургійні тексти» пронизують багату поетично-музичну спадщину Г. Сковороди, як і багатьох інших громадсько-культурних діячів XVIII ст. (с. 29). Зокрема, переспівування літургійних текстів спостерігається в таких творах філософа-мандрівника, як «Сад божественних пісень», «Жена Лотова», «Битва архистратига Михайла», «Діалог. Ім'я Йому Потоп Зміїн», «Наркісс», «Ікона Алквіадська» та ін. За спостереженням Архієпископа Харківського й Полтавського Ігоря Ісиченка (2013), біблійні тексти в спадщині Г. Сковороди пов'язані з богослужіннями, великим повечір'ям, заупокійним канонам, архієрейською літургією та ін. (с. 58).

Найчастіше цитованими зі співаних творів філософа стали ірмоси. В образному змісті канонів домінують образ Богородиці, Образ Світла, тема Пресвятої Трійці; образ моря, через яке пройшов пророк Мойсей та в якому тонує пророк Йона як алюзія до образу житейського моря та ін. (Качмар, 2023, с. 29).

Показовим прикладом сакральної музики Г. Сковороди є «Херувимська» («Їже херувими»), автор якої на нотах позначений під іменем Грицька («8-голосная служба Грицькова»). Вкрай важливо, що нотний запис цього твору дійшов до наших днів і зберігається у відділі рукописів у Національній бібліотеці України імені В. Вернадського. Це літургійний хоровий твір, близький до партесного концерту, восьмиголосна партитура якого містить прийоми імітаційної поліфонії, контрастні зіставлення, мелодичні лінії з властивими українському мелосу лірико-наспівними пісенними інтонаціями.

Значним здобутком Григорія Савича став феномен органічного інтегрування його творчості

в фольклор, якому він дав назву «тритисячлітня піч», розширення тематики й кола музичних образів. Його духовні вірші, канти, псалми та ін. звучали по всій Україні у виконанні мандрівних співаків-бандуристів, лірників, дяків, чумаків та ін. Показово, що з плином часу творча спадщина філософа-мандрівника видозмінювалася та трансформувалася, оскільки виконавці вносили до псалмів імпровізаційні зміни, експромти, насамперед у керунку поетичного тексту, меншою мірою музичного.

Оскільки твори Г. Сковороди поширювалися, в основному, через усні традиції, вони відігравали в тогочасному соціумі важливу просвітницьку роль. У цьому аспекті особливо слід виділити його збірник з винятковою асоціативною музично-пісенною назвою «Сад божественних пісень», який став визначним явищем української барокової культури. Мелодії до поетичних текстів збірника були написані самим Г. Сковородою. На жаль, лише декотрі з пісень із «Саду божественних пісень» збереглися до наших днів з фактичним підтвердженням авторства, деякі продовжують своє існування в нетрях українського фольклору під виглядом анонімності. Загалом, у більшості творів відчутні алюзії щодо українського фольклору, вплив народнопісенних ритмомелодичних інтонацій, оскільки, за влучним спостереженням дослідниці Л. Олійник (2018), «Музичний світ Сковороди обіймав музику його землі, народу, історія якого тривала, за його ж відліком, три тисячоліття. Через розмаїття побутових жанрів, інтонацій та ритмів він сповідував і поширював свою філософію буття, вів діалог із світом».

Г. Сковорода великою мірою приклався до формування та розвитку в XVIII ст. багатьох музичних жанрів, зокрема й сольної ліричної пісні-романсу. Творчий доробок філософа-мандрівника відображає провідні тогочасні художньо-стилістичні тенденції. До характерних ознак сквородинського канта належать тридольний розмір, неквапливий темп, домінування тоніко-домінантових устоїв, розгортання мелодії в межах октави, періодичну повторність окремих інтонацій, мотивів і зворотів. У їхньому інструментальному супроводі (зазвичай бандури) також присутні риси кантової традиції: так, часто верхні голоси дублюють мелодичну лінію та викладені паралельними терціями, а бас проводить гармонічну лінію з тоніко-домінантовими співвідношеннями акордів.

За будовою четверта пісня з «Саду божественних пісень», кант-колядка «Ангели, снідайтеся» — це шістнадцятитактовий період асиметричної будови. Особливістю його фактури є додавання четвертого голосу до традиційного триголосного

викладу музичного матеріалу колядки. Її кантовий виклад підверджує послідовно витримана акордова вертикаль і дублювання в двох верхніх голосах терцієвих паралелізмів.

Десяту пісню з «Саду божественних пісень», кант «Всякому городу нрав і права» використав класик української літератури Іван Петрович Котляревський (1769–1838) у п'єсі «Наталка Полтавка» як характеристику персонажа Возного. Ця пісня зберегла своє значення в усіх редакціях музики «Наталки Полтавки», аж до однойменної опери основоположника української класичної музики Миколи Віталійовича Лисенка (1842–1912), створеній у 1889 р.

У 1790 р., ще за життя Г. Сковороди, у Почаївській друкарні в «Богогласнику» був надрукований з мелодією одноголосний псалм «Ах, пішли мої літа», який не входить до збірки «Сад божественних пісень». Він здобув особливу популярність у репертуарі мандрівних співців завдяки неповторному звуковому колориту, виразному мелодичному малюнку, розмаїтим інтервальним ходам, довгим ритмічним тривалостям тощо. Темп виконання в різних записах варіюється від Andante до Adagio, навіть Grave. Мелодії цієї пісні в усіх варіантах властивий діатонізм, уникання в кадансах гармонічного ввідного тону, орнаментальні оспівування та ін.

Окремою сторінкою композиторської спадщини Г. Сковороди є два вокальні твори, що беруть свій початок із вісімнадцятої пісні «Саду божественних пісень»: це наблизений до ліричної пісні романс «Ой, ти птичко, жовтобоко» та «Стоїть явір над горою». Останній твір у дусі міського побутового романсу змальовує мрії ліричного героя про щастя на тлі природи. Друга частина пісні на словах «Буйні вітри повівають» починається з широкого висхідного ходу на октаву. Риси романсовості виразно проявляються тут в інтервальних ходах у мелодії, зокрема в характерних ліричних низхідних секстових ходах, заокруглених завершеннях фраз, симетричності будови. Обидві пісні виконуються в супроводі інструментального акомпанементу.

Крім зазначених вище, набули широкої популярності такі твори Г. Сковороди, як пісня «Сонце і пташка», пісня-псалом «Про правду і кривду» яку записав М. Лисенко від славетного кобзаря Остапа Вересая (1803–1890), та ін. Водночас філософу-мандрівнику приписують (зокрема, Г. Квітка-Основ'яненко) й авторство канону «Воскресіння день», наспіву «Христос Воскресе» та ін. Загалом, проблема верифікації музично-поетичної спадщини Г. Сковороди залишається відкритою та актуальною.



Послідовниками композитора стали Д. Борнянський А. Ведель, М. Березовський (насамперед, у царині хорового концерту), також С. Гулак-Артемівський, М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, Є. Станкович, І. Карабиць, В. Сильвестров, О. Щетинський та ін.

## Висновки

Г. Сковорода зробив вагомий внесок в українську національну музичну культуру, філософію, літературу, педагогіку, богослов'я та інші царини гуманітаристики. Підкреслено, що його діяльність відіграла важливу роль у контексті процесу націєтворення та культуротворення в добу Бароко.

Творча спадщина мистця є своєрідним маркером українського музичного мистецтва. Доведено, що Г. Сковорода дуже своєрідно та винахідливо підійшов до перевтілення в піснях-романсах характерних прикмет українського мелосу, його народно-пісенних інтонаційних особливостей та ритмометричних прикмет, наповнив пісенну лірику суспільно-громадянськими мотивами.

Констатовано, що філософ-мандрівник дав поштовх для розвитку багатьох світських і сакральних жанрів, форм професійної музики та ін. Визначено, що його музична спадщина стала підґрунтям та, водночас, орієнтиром для подальшого розвитку хорового концерту, гимнів, сольної пісні з супроводом (солоспіву), міського побутового романсу, пісні-романсу, ліричної елегії, сатиричних куплетів та ін.

*Наукова новизна* дослідження зводиться до підсумування результатів теоретичного осмислення творчої спадщини Г. Сковорода в національній музичній культурі, з перспективою подальшого «перезавантаження» музичних сквородинознавчих студій у різних аспектах на сучасному етапі музикознавчої думки. Практичне значення статті пов'язане з можливістю застосування її результатів у курсах з історії української музичної культури в закладах різних рівнів акредитації.

*Перспективи подальших розвідок* полягають в аналізі виконавських підходів (академічних, естрадних, літургічних, фольклористичних та ін.) до пісенного доробку мистця.

## Список посилань

- Ісиченко, І. (2013). Сакральний простір «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди. *Слово і час*, 1(625), 52–63.
- Карівець, І. (2016). Метафілософія Григорія Сковороди. *Гуманітарні візії*, 2(1), 87–90. <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2017/jun/4371/karivec.pdf>
- Качмар, М. І. (2023). Переспіви літургійних текстів ірмосів у творчості Григорія Сковороди. *Українська музика*, 1(44), 29–37. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-1-44-3>
- Лук'яненко, Д. (2013). Григорій Сковорода як втілення національної ідентичності. *Переяславські Сковородинівські студії*, 2, 61–65.
- Молчанова, Т. (2021). Ефект синергії у спільному виконавському процесі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 44, 79–85. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235324>
- Молчанова, Т. (2023). Мистецтво мандрівних музикантів в історії становлення спільного виконавства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6(1), 67–78. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277887>
- Олійник, Л. (2018, 25 січня). *Музичний світ Григорія Сковороди*. Музика: український інтернет-журнал. <http://mus.art.co.ua/muzychnyj-svit-hryhoriya-skovorody/>
- Савенко, О. (2019). Різдвяні вірші Григорія Сковороди. *Переяславські Сковородинівські студії*, 6, 136–139. <https://is.gd/iLOYDb>
- Сиротинська, Н. (2014). *Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії* [Монографія]. Тетюк Т. В.
- Сковорода, Г. (2011). *Повна академічна збірка творів* (Л. Ушкалов, ред.). Видавництво Канадського Інституту Українських Студій.
- Сухомлінова, Т. (2023). Новітнє відродження в національному музичному мистецтві: періодизація та ознаки. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 63(2), 74–80. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-13>
- Тилик, І. В., & Комаренко, Н. М. (2017). Ментально-світоглядні та жанрово-стильові аспекти розвитку української музичної культури періоду Гетьманщини. *Молодий вчений*, 10(50), 349–354.
- Ушкалов, Л. (2004). *Григорій Сковорода: семінарії*. Майдан.
- Шевчук, Т. (2011). Музичний код творчості Григорія Сковороди. *Слово і час*, 5, 24–35. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/144161/04-Shevchuk.pdf?sequence=1>
- Шреєр-Ткаченко, О. Я. (1972). *Григорій Сковорода – музикант*. Музична Україна.
- Юхименко, Н. (2017). Філософський доробок Г. С. Сковороди в європейському контексті. *Переяславські Сковородинівські студії*, 4, 242–248.
- Aleksandrova, O., Samoilenko, O., Osadcha, S., Grybynenko, J., & Nosulya, A. (2021). Composer's philosophy: The interdependence between worldview

and writing technique. *Wisdom*, 20(4), 158–165. <https://doi.org/10.24234/wisdom.v20i4.534>

Mykulanyets, L., Zhyshkovich, M., Bassa, O., Kachur, M., & Dikun, I. (2023). Biography as a factor of shaping the artist's creative style. *Amazonia Investiga*, 12(67), 30–37. <https://doi.org/10.34069/AI/2023.67.07.3>

## References

- Aleksandrova, O., Samoilenko, O., Osadcha, S., Grybynenko, J., & Nosulya, A. (2021). Composer's philosophy: The interdependence between worldview and writing technique. *Wisdom*, 20(4), 158–165. <https://doi.org/10.24234/wisdom.v20i4.534> [in English].
- Isichenko, I. (2013). Sakralnyi prostir "Sadu bozhestvennykh pisen" Hryhoriia Skovorody [The sacred space of Hryhoriia Skovoroda's "The Garden of Divine Songs"]. *Word and Time*, 1(625), 52–63 [in Ukrainian].
- Kachmar, M. I. (2023). Perespivy liturhiinykh tekstiv irmosiv u tvorchosti Hryhoriia Skovorody [Interpretation of liturgical texts of irmos in the work of Hryhoriia Skovoroda]. *Ukrainian Music*, 1(44), 29–37. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-1-44-3> [in Ukrainian].
- Karivets, I. (2016). Metafilosofia Hryhoriia Skovorody [Hryhoriia Skovoroda's metaphilosophy]. *Humanitarian Vision*, 2(1), 87–90. <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2017/jun/4371/karivec.pdf> [in Ukrainian].
- Lukianenko, D. (2013). Hryhoriia Skovoroda yak vtilennia natsionalnoi identychnosti [Hryhoriia Skovoroda as the embodiment of national identity]. *Pereiaslav Skovoroda Researches*, 2, 61–65 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2021). Efekt synerhii u spilnomu vykonavskomu protsesi [Synergy effect in joint performance activity]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 44, 79–85. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235324> [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2023). Mystetstvo mandrivnykh muzykantiv v istorii stanovlennia spilnoho vykonavstva [The art of travelling musicians in the history of joint performance establishment]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 6(1), 67–78. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277887> [in Ukrainian].
- Mykulanyets, L., Zhyshkovich, M., Bassa, O., Kachur, M., & Dikun, I. (2023). Biography as a factor of shaping the artist's creative style. *Amazonia Investiga*, 12(67), 30–37. <https://doi.org/10.34069/AI/2023.67.07.3> [in English].
- Oliinyk, L. (2018, January 25). *Muzychnyi svit Hryhoriia Skovorody* [The musical world of Hryhoriia Skovoroda]. *Muzyka: ukrainskyi internet-zhurnal*. <http://mus.art.co.ua/muzychnyj-svit-hryhoriia-skovorody/> [in Ukrainian].
- Savenko, O. (2019). Rizdviani virshi Hryhoriia Skovorody [Christmas poems by Hryhoriia Skovoroda]. *Pereiaslav Skovoroda Researches*, 6, 136–139. <https://is.gd/iLOYDb> [in Ukrainian].
- Shevchuk, T. (2011). Muzychnyi kod tvorchosti Hryhoriia Skovorody [The musical code of Hryhoriia Skovoroda's work]. *Word and Time*, 5, 24–35. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/144161/04-Shevchuk.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].
- Shreier-Tkachenko, O. Ya. (1972). *Hryhoriia Skovoroda – muzykant* [Hryhoriia Skovoroda – musician]. *Muzychna Ukraina* [in Ukrainian].
- Skovoroda, H. (2011). *Povna akademichna zbirka tvoriv* [Complete academic collection of works] (L. Ushkalov, Ed.). CIUS Press [in Ukrainian].
- Sukhomlinova, T. (2023). Novitnie vidrozhennia v natsionalnomu muzychnomu mystetstvi: Periodyzatsiia ta oznaky [The modern renaissance in the national musical art sings and periodization]. *Topical Issues of the Humanities*, 63(2), 74–80. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-13> [in Ukrainian].
- Syrotynska, N. (2014). *Perlo mnohotsinne: Muzychno-poetychnyi svit bohorodychnoi hymnohrafii* [A pearl of great value: The musical and poetic world of the Virgin's hymnography] [Monograph]. Tetiuk T. V. [in Ukrainian].
- Tylyk, I. V., & Komarenko, N. M. (2017). Mentalno-svitohliadni ta zhanrovo-stylovi aspekty rozvytku ukrainskoi muzychnoi kultury periodu Hetmanshchyny [Mentality thinking grounds and genres-stylistic aspects of the Ukrainian musical culture development during period of Hetmanschina]. *Young Scientist*, 10(50), 349–354 [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2004). *Hryhoriia Skovoroda: Seminarii* [Hryhoriia Skovoroda: Seminary]. Maidan [in Ukrainian].
- Yukhymenko, N. (2017). Filosofskyi dorobok H. S. Skovorody v yevropeiskomu konteksti [Philosophical work of H. S. Skovoroda in the European context]. *Pereiaslav Skovoroda Researches*, 4, 242–248 [in Ukrainian].

## The Creative Heritage of Hryhorii Skovoroda in the Dimension of Ukrainian Musical Art

Lyubomyra Lastovetska

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to study the creative heritage of Hryhorii Savych Skovoroda (1722–1794) in the dimension of national musical culture from the position of modern paradigm of research discourse. *Results.* It is emphasized that Hryhorii Skovoroda occupies a prominent place in the pantheon of illustrious figures of Ukrainian national history as an unsurpassed philosopher, notionalist, poet, musician, singer, teacher, theologian and enlightener of the Baroque era. It is found out that in each of these areas, the master left a noticeable mark and important achievements. The philosopher's activity is analyzed in the field of musical art, highlighting him as the author of a significant number of original compositions of secular and sacred themes. The sacred compositions are systematized. They are divided into songs, cantos, psalms, spiritual concerts, canons, stichérons, etc. *Scientific novelty* consists in outlining the place of the creative heritage of Hryhorii Skovoroda in the space of modern national musical culture, with the prospect of “retransforming” the artist's musical scientific knowledge, from the historical discourse viewpoint, based on the achievements of today's scientific thought. *Conclusions.* Philosophical and religious convictions and poetic achievements became the concept of Hryhorii Skovoroda's creativity. As the brightest embodiment of Ukrainian musical baroque postulates, his creative heritage is characterized by versatility and significant role in the context of national musical culture. The itinerant philosopher expanded the range of themes of song creativity, brought it significantly closer to Ukrainian folklore, gave impetus to the development of secular genres (romance song, satirical song, lyrical elegy, etc.) and sacred ones (choral concert, etc.). The significant place of church song hymns in poetic and musical works of the artist is established. Hryhorii Skovoroda's activity had an important role for the further development of Ukrainian musical art, its genre and stylistic, artistic and figurative, semantic and intonational dimensions, etc. In his continuous development, the creative heritage of the artist goes beyond the baroque time coordinates, and appears as a powerful culture and nation creative phenomenon.

**Keywords:** Hryhorii Skovoroda; traveling philosopher; creative heritage; Ukrainian musical culture; secular and sacred genres; romance song; nation creative function

### Відомості про автора

Любомира Ластовецька, доцент, Дрогобицький державний педагогічний університет імені І. Франка, Дрогобич, Україна, ORCID iD: 0000-0001-6069-1606, e-mail: lastovetskal@dspu.edu.ua

### Information about the author

Lyubomyra Lastovetska, Associate Professor, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-6069-1606, e-mail: lastovetskal@dspu.edu.ua



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

## Шляхи становлення та особливості виконавської практики тріо бандуристок «Купава» (до 25-річчя творчої діяльності)

Тетяна Слюсаренко

Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, Харків, Україна

**Анотація.** *Мета статті* — визначити шляхи становлення й проаналізувати особливості виконавської практики тріо бандуристок «Купава» як яскравого представника ансамблевого виконавства Слобідської України кінця ХХ – першої третини ХХІ ст. *Результати дослідження.* Визначено шляхи становлення та остаточного формування мистецького колективу; особливості концертної діяльності, які знайшли вираження в підході до підбору репертуару, застосуванні мелодекламаційних, речитативних та театралізованих елементів, поєднанні бандурної гри з іншими струнними та духовими інструментами, що є нетиповим для звучання традиційного ансамблю бандуристів межі ХХ–ХХІ ст. Акцентовано увагу на використанні естрадного аранжування як окремого супроводу, так і в поєднанні з бандурним, що демонструє виконавську свободу учасниць колективу та прагнення розширити стильові та творчі «кордони». Проаналізовано жанрові особливості концертної програми колективу, які полягають у достатньо різноманітній палітрі — від пісень ритуально-обрядового характеру та обробок українських народних пісень до вишуканих творів романсового характеру. Також відзначено новаторські підходи у виконавській практиці, зокрема в використанні підставок під інструменти. *Наукова новизна* полягає в комплексному теоретичному аналізі творчої діяльності тріо бандуристок «Купава», особливостей мистецького життя та виконавських підходів, оскільки в науковій літературі на сучасному етапі відсутня інформація про специфіку практики вищезазначеного колективу. *Висновки.* Творча діяльність тріо бандуристок «Купава» відіграє провідну роль у популяризації та розвитку сучасного ансамблевого виконавства Слобідської України. Неповторність стильових та виконавських підходів, сценічний образ, розмаїтість жанрової палітри та багаторічна мистецька практика вирізняє колектив на тлі інших гуртів.

**Ключові слова:** ансамблевий бандурний спів; тріо бандуристок; концертна діяльність; виконавська практика

### Для цитування

Слюсаренко, Т. (2023). Шляхи становлення та особливості виконавської практики тріо бандуристок «Купава» (до 25-річчя творчої діяльності). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 99–106. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293292>

### Вступ

У Слобідській Україні традиція ансамблевого бандурного співу має більше ніж столітню виконавську історію існування. Ініціював цю традицію на початку ХХ ст. видатний діяч культури України, талановитий бандурист-віртуоз та педагог Гнат Мартинович Хоткевич. Завдяки його зусиллям та прагненню надати бандурі «сценічної форми» було створено перший ансамбль з представників кобзарського цеху; згодом, наприкінці 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст., з професійних

студентів-виконавців Харківського музично-драматичного інституту. У повоєнні роки ансамбль бандуристів працював при Харківській філармонії, з творчістю колективу можна було ознайомитися також і з передач обласного радіомовлення. У 50–80-ті рр. ХХ ст. існували численні бандурні колективи при обласних палацах культури, навчальних закладах середнього та вищого рівнів тощо.

Кінець 90-х – початок 2000-х рр. також ознаменовано роботою професійного ансамблю бандуристів у Харківській обласній філармонії у складі викладачів інституту мистецтв іме-



ні І. П. Котляревського Любові Мандзюк, Надії Мельник та студентки вишу Марини Заїченко.

*Аналіз попередніх досліджень.* Ансамблеве бандурне виконавство достатньо широко представлене в науковій літературі роботами О. Бобечко (2010, 2011, 2020, 2022), В. Дутчак (2017, 2019, 2021), Л. Мандзюк (2003, 2008), Слюсаренко (2021, 2022) та ін. Вищезазначені дослідники є як теоретиками, так і в більшості бандуристами-практиками, що сприяє більш ґрунтовному аналізу та вивченню виконавських особливостей та підходів в ансамблевій творчості з позиції активного учасника та носія вокально-інструментальної бандурної культури. Дослідження науковців присвячені висвітленню історичних основ виникнення та ствердження ансамблевого виконавства на бандурі (Мандзюк, 2003), творчості жіночого тріо бандуристок як національно-мистецького феномену (Бобечко, 2010; Мандзюк, 2008), діяльності відомого в Західній Україні квартету бандуристок «Львів'янки» (з нагоди ювілейної дати) (Бобечко, 2011), культурно-мистецьких здобутків капели бандуристів імені Тараса Шевченка (Сполучені Штати Америки, з нагоди 100-річчя капели) (Дутчак, 2019), мистецької практики дуету бандуристок «Берегиня» в контексті розвитку ансамблевого виконавства на бандурі (Бобечко, 2020), характеристики етапів становлення та специфіки розвитку капели бандуристів «Сонце» ХНУМ імені І.П. Котляревського (з нагоди 20-річчя творчої діяльності капели) (Слюсаренко, 2021), традиційним та новаторським підходам у творчо-виконавській діяльності Прикарпатського ансамблю бандуристок «Гердан» (Бобечко, 2022; Дутчак, 2021), основних тенденцій в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори (Дутчак, 2017), проблемам становлення та розвитку бандурного виконавства Харкова ХХ–ХХІ ст. (Слюсаренко, 2022) тощо.

**Мета статті** — визначити шляхи становлення й проаналізувати особливості виконавської практики тріо бандуристок «Купава» як яскравого представника ансамблевого виконавства Слобідської України кінця ХХ – першої третини ХХІ ст.

## Результати дослідження

Знаковою подією в розвитку ансамблевого бандурного виконавства Харкова кінця 90-х рр. ХХ ст. стало створення в 1996 р. квартету бандуристок «Купава», до складу якого увійшли студентки Харківського інституту мистецтв імені І.П. Котляревського — сестри Тетяна та Олена Слюсаренко (на той час відомий у Харкові дует бандуристок),

Юлія Курочка та Тетяна Таран (також знаний дует бандуристок у Полтаві, клас бандури Мандзюк Л.С.). Ініціатором створення «Купави» була бандуристка, викладачка Харківського державного педагогічного інституту імені Г. Сковороди Роман Наталя Михайлівна, нині кандидат педагогічних наук, завідувачка кафедри дошкільного виховання Національного державного педагогічного університету імені Г. Сковороди. Згодом, за декілька років, квартет перетворився на тріо.

Всі учасниці ансамблю обдаровані музичними та артистичними талантами, володіють приємними сопрановими голосами, мають високий рівень технічної та виконавської культури.

У 1996 р., рік заснування, «Купава» з успіхом презентувала свою творчість перед міською громадськістю, виконуючи популярні вокальні та інструментальні твори загальновідомих українських та зарубіжних композиторів, а також пісні харківських авторів.

Першим кваліфікаційним мистецьким випробуванням для колективу стала участь у Першому Міжнародному конкурсі виконавців на українських народних інструментах ім. Гната Хоткевича в 1998 р. (м. Харків). Конкурсні умови проходили в 2-а тури та мали високі професійні вимоги до виконання. Здобувши лауреатське звання в номінації «Ансамблі бандуристів», учасниці колективу продемонстрували високу виконавську майстерність, сценічну витривалість та потужність творчого потенціалу (ознайомитися з записом конкурсного виконання можна в інтернет-мережах).

Характерною новаторською сценічною рисою на той час був і концертний одяг: створені власноруч стилізовані костюми підкреслювали зацікавленість учасниць елементами жіночого образу княжої доби, що підкреслювало своєрідність та неповторність тріо (Рис.1).

Із 1998 р. своєю мистецькою діяльністю ансамбль «Купава» представляє Національну юридичну академію України імені Ярослава Мудрого, є активним учасником офіційних заходів міського, обласного, всеукраїнського та міжнародного рівнів.

Із 2003 р. тріо є артистками-вокалістками професійного театру-студії Палацу студентів Національної юридичної академії України імені Ярослава Мудрого. Майже 15 років художнім керівником ансамблю була талановита бандуристка, керівник капели бандуристок «Любава», провідний викладач класу бандури Полтавського музичного училища Хниченко Ю. М., чимало вихованців якої є лауреатами та переможцями різноманітних конкурсів та фестивалів як всеукраїнського, так і міжнародного значення.



**Рис. 1.** Тріо бандуристок «Купава» у складі народних артисток України (зліва направо): Олена Гізімчук, Юлія Меліхова, Тетяна Слюсаренко.  
Автор фото: Олександр Семенець

За час свого існування та остаточного формування тріо «Купава» неодноразово було переможцем та учасником престижних конкурсів, фестивалів, святкових програм та урочистих подій у багатьох містах та регіонах України та дальнього зарубіжжя. Так, у складі квартету «Купава» стала лауреатом Всеукраїнського огляду-конкурсу «Нові імена України» (м. Київ, 1997 р.) та переможцем фестивалю «Перлини сезону» (м. Дніпропетровськ, 1997 р.). Ансамбль брав участь у відкритті фестивалю «Зимові фантазії» та у святкуванні 1100 років м. Полтави (1999 р.), на святі слов'янської писемності (м. Белгород, 1998 р.). В 1999 р. ансамбль був учасником у проведенні акцій «Дні Харкова у Нюрнберзі» (Німеччина) та «Тиждень Харкова в Ліллі» (Франція). В 2000 р. колектив брав участь у фестивалі «Полтавська весна — 2000», в 2001 р. у святі слов'янської писемності та культури (Астрахань, Росія, 2001 р.). Колектив неодноразово виступав на провідних сценах країни — у Національній філармонії (участь у заключному концерті лауреатів огляду-конкурсу «Нові імена України», 1997 р.), кіноконцертному залі «Україна» в програмі «Слобожанські передзвони» (у рамках Все-

українського огляду художніх колективів області, 1999 р.), також брав участь у гала-концерті художніх колективів України (м. Київ, 1999 р.). У 2001 р. «Купава» була учасником акцій «Дні України в Литві», в 2003 р. «Дні Харкова в Цинцинатті» (Сполучені Штати Америки). Також у 2003 р. відбулися сольні виступи тріо (вже в оновленому складі) на урочистому відкритті Генерального консульства України з нагоди святкування Дня Незалежності України (м. Єреван), в домі-музеї С. Параджанова з концертними програмами «Рідна мати моя» та «Бандура — символ України» на Національному телебаченні Вірменії.

У 2003 р. тріо «Купава» записало свій перший диск «Потаємне», до якого увійшли твори українських композиторів, які становили основу концертного репертуару колективу. Характерним для вокального доробку ансамблю є прагнення до полістилістичності пісенних творів: ліричні, жартівливі, танцювальні (в стилі танго), патріотичні, історичні, романсові, а капела, вальси, побутові, що увійшли до диску. На основі вищезазначеного можна зробити висновки, що виконавським уподобанням та естетично-художнім смакам бандуристок притаманне жанрово-стилістичне розмаїття, яке на той час суттєво вирізняло тріо «Купава» на тлі інших бандурних колективів.

Із сольною програмою колектив виступав у Харкові, Дніпрі, Києві, Кропивницькому, Полтаві, Тернополі, Сумах та інших містах України. У 2007 р. тріо бандуристок брало участь у проведенні мистецької акції «Харківські зустрічі в Санкт-Петербурзі»; у 2011 р. в складі офіційної делегації представляли українське мистецтво в м. Порту (Португалія), зокрема з сольною програмою «AveMaria» в заходах українського посольства під час проведення Днів України в Португалії, а також з концертною програмою «Осіннє золото» в Українському культурному центрі (Португалія, м. Лісабон, 2011 р.). У цей період відбувались концертні виступи перед президентами України — Л. Кучмою та В. Ющенком, численні радіо й телеефіри.

У 2010-ті рр. «Купава» бере активну участь у ювілейних концертах провідних діячів мистецтв України, протягом декількох років виступає як гість із концертною програмою на гала-концерті лауреатів Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» (концертна зала Харківської обласної філармонії), у проекті «Вечори бандурної музики» (Харківська обласна філармонія), в урочистому відкритті Азербайджанського культурного центру та консульства Республіки Казахстану в Харкові.

За роки творчої діяльності колектив неодноразово було відзначено державними та обласними нагородами, зокрема премією губернатора імені О. Масельського в галузі мистецтва і культури; виконавицям було присвоєно звання «Заслужений працівник культури України» (2000 р.). У 2009 р. за високий професіоналізм, вагомий внесок в популяризацію українського мистецтва, багаторічну плідну творчу діяльність учасницям тріо було присвоєно звання «Народний артист України».

Своєрідною мистецькою особливістю «Купави» є виконавський репертуар, який охоплює майже всі наявні вокальні жанри. В доробку колективу популярні українські народні пісні, загальновідомі вокальні твори українських композиторів-класиків, композиції ритуально-обрядового характеру та а-капела, патріотичні, історичні, ліричні, жартівливі пісні, а також романси. Серед них: «Чом ти не прийшов» (українська народна пісня, аранжування Тетяни та Олени Слюсаренко), «Циганочка» (українська народна пісня, аранжування О. Гізімчук (Слюсаренко)), «Коляда їде» (українська народна пісня, полтавський варіант), «Ой, чий-то кінь стоїть» (українська народна пісня), «Туман яром, туман долиною» (українська народна пісня), «Чорнобривці» (музика В. Верменича, слова М. Сингаївського), «Два кольори» (музика О. Білаша, слова Д. Павличка), «Ми підем, де трави похилі» (музика П. Майбороди, слова А. Малишка), «Моя Україно» (музика І. Поклада, слова О. Ткача), «Осіньне золото» (музика І. Шамо, слова Д. Луценка), «Чарівна скрипка» (музика І. Поклада, слова Ю. Рибчинського), «Очі волошкові» (музика С. Сабадаша, слова А. Драгомирецького) та ін. Специфічним для виконання вищезазначених творів тріо є використання вокалізу як важливого компонента (найчастіше в середині або наприкінці) з метою посилення поетичності та духовного наративу художнього образу.

Творче захоплення філософією, глибиною поезії видатної письменниці сучасності Ліни Костенко та музикою відомої талановитої лікарки, а також співачки, лауреатки всеукраїнських музичних конкурсів Ольги Богомолець закарбувалось у таких творах, як «Добрий вечір», «Ой, Васильку», «Ти — половець», «Не думано, не гадано», «У світі злomu і холодному», «Ходить ніч», «Поворожи мені на каві...» та ін. Враховуючи виконавський досвід авторки як учасниці тріо, можна стверджувати, що вищезазначені твори в інтерпретації «Купави» мають з одного боку різнохарактерність (ліричний складник та танцювальні елементи), з іншого — спільну

компоненту, зокрема поєднання експресивності з душевністю виконання через здійснення тонкої динамізації та вокалізації з речитативними вставками, а також обов'язкову насичену та яскраву кульмінацію.

Значну роль у доробку колективу відіграє й популяризація творів харківських композиторів. Серед них «Харківський вальс» (музика А. Чилутьяна, слова Н. Супруненко), «Тримаю обличчя» та «Я повертаюсь до міста» (музика В. Шаровської, слова Н. Вінграновської), «Горнись до осені» та «Три Ярославни» (музика В. Карепанова, слова В. Авраменко) та ін.

Візитівкою тріо бандуристок «Купава» з кінця 90-х рр. ХХ ст. й по теперішній час став ліричний твір інтимно-чуттєвого змісту харківських авторів — композитора, заслуженого працівника культури України Анатолія Чилутьяна та талановитої поетеси Наталки Матюх — «По-таємне». Особливої популярності в творчості колективу цей твір набув протягом першого десятиліття 2000-х рр. Високі почуття любові, експресія та емоційна насиченість, мелодекламація, елементи театралізації та сольного виконання — всі ці виконавські засоби виразності та гармонійне, вишукане тембральне вокальне звучання бандуристок приваблювали глядача та знаходили глибокий позитивний відгук протягом багатьох років. Водночас можна стверджувати, що вищезазначені виконавські підходи, а також виконання творів самодіяльних композиторів, що на той час було нетиповим для бандурних колективів, характеризують, підкреслюють неповторність та індивідуальний стиль виконавства, що вирізняє цей колектив на тлі інших мистецьких гуртів.

Зауважимо, що окрему нішу в доробку тріо посідають українські естрадні композиції, до яких «Купава» звернулася ще на початку свого творчого шляху й була серед перших бандурних колективів початку 2000-х рр. у регіоні, які виконували твори сучасного жанру.

У поєднанні бандурної партії з естрадним аранжуванням у виконанні тріо звучать пісні «Ти, земле моя» (музика О. Осадчого, слова Ю. Рибчинського), «Родина, родина» (музика О. Злотника, слова В. Крищенко), «Не питай кому, не питай чому» (музика І. Поклада, слова М. Ткача), «Сік землі» (музика В. Толмачова, слова В. Вихруща) та ін. Серед сучасних популярних творів-хітів в репертуарі колективу «Обійми» та «Мить» (музика і слова С. Вакарчука), «За лісами, горами» (музика М. Некрасова, слова С. Гаврилова) та ін.

На той час для творчості бандуристів Слобідського регіону було нетиповим та нетради-



ційним виконання сучасного естрадного жанру, тому тріо стало новаторами в цьому напрямі.

Останніми роками «Купава» активно проявляє інтерес до складного в творчій реалізації довершеного виконавського вираження художнього образу та глибини почуттів і водночас «зрілого» вокального стилю — романсу.

Так, до репертуару увійшли як відомі, так і маловідомі твори: «Місяць на небі» (невідомі автори), «Є лиш Ви» (музика О. Юшкевича, слова Н. Шаварської), «Давня весна» (музика К. Стеценка, слова Л. Українки), «Блищать сріблом ранкові роси» (музика та слова Наталії Сопко) та ін. Прозорість та епіко-баладний характер музичної тканини та фактури, а також висока чуттєвість, глибина змісту, гнучке фразування та інтонаційне акцентування смислових компонент притаманні вокально-інструментальним творам тріо.

Слід зазначити, що майже всі інструментальні бандурні партії вокальних творів у репертуарі тріо написані саме учасницями колективу. Більшість аранжувань створила Олена Гізімчук (Слюсаренко), талановита інструменталістка та вокалістка, лауреат (III місце) Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах ім. Гната Хоткевича в номінації «Бандурист-інструменталіст» (м. Харків, 1998 р.), а також частково її сестра Тетяна Слюсаренко. Весь свій творчий потенціал віртуоза Олена реалізує, створюючи інструментальні партії з метою продемонструвати всю тембральну та неповторну красу бандури й водночас стверджуючи власний авторський стиль мислення.

Особливістю тріо є використання речитативів, мелодекламації, елементів театралізації, читання високої української поезії в контексті музичного твору — все це з майстерністю втілює не менш талановита бандуристка, учасниця колективу Юлія Меліхова.

Вибір репертуару завжди залежить від художнього рівня написання поетичних текстів та глибинного змісту художнього образу. Високі почуття любові до рідної землі, глибокі почуття та відданість своєму коханню, оптимізм, віра та надія — провідні теми та сюжетні лінії в творчості «Купави».

Ще одним новаторським кроком у діяльності ансамблю стало використання з початку 2000-х рр. підставок для бандур. У 90-ті рр. такий спосіб виконання реалізувала Світлана Коваленко — бандуристка харківської синтез-групи «Чарівна». Наприкінці 90-х рр. група припинила своє існування, тож цей спосіб було впроваджено тільки в «Купаві», а згодом його підхопили інші бандурні колективи (Рис.2).



Рис. 2. Тріо бандуристок «Купава», 2016 р.  
Автор фото: Олександр Семенець

Багаторічний творчий шлях «Купави» вирізняється постійними пошуками нових візуальних мистецьких форм, завдяки яким відбувається збагачення та оновлення вокального звучання, бандурного супроводу та в цілому естетично-аудіального сприйняття. Так, на початку своєї творчої діяльності — кінець 90-х — початок 2000-х рр. — у концертних номерах «Купава» під час виконання жартівливих пісень та пісень календарно-обрядового характеру використовувала дрібні музичні ударні інструменти (бубон та ін.).

Середина мистецької діяльності — 2000-і — 2020-ті рр. — позначена активною співпрацею з різними професійними виконавськими колективами та солістами професійного театру-студії Палацу студентів Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого, в якому бандуристки працюють з 2004 р. Майже за 20 років роботи в Палаці студентів було втілено багато цікавих музичних проєктів: бандуристки співали в супроводі духового оркестру (в інтернеті можна ознайомитись з відео-записами виступів «Купави»), ансамблю скрипалів. Відбуваються також численні спільні виступи з чоловічою хоровою капелюю; до багатьох концертних номерів залучаються окремі музичні інструменти, такі як рояль і труба; романсові твори виконуються під акомпанемент гітари, саксофона, роялю; календарно-обрядові пісні звучать під супровід джаз-бенду та ін. Всі вищезазначені синергетичні форми сприяли збагаченню як бандурної фактури, так і посиленню художньо-смыслового концепту творів.

Неповторним та своєрідним є сценічний образ бандуристок: від традиційних українських костюмів до сучасних дизайнерських стилізованих



суконь (дивитись інтернет-мережі). Багато років «Купава» співпрацювала з заслуженим художником України, талановитим дизайнером, головним художником Харківського театру опери та балету Надією Швець; завдяки спільним творчим задумах було створено багато вишуканих сценічних образів (Рис.3).



Рис. 3. Тріо бандуристок «Купава», 2003 р.  
Автор фото: Олександр Семенець

Слід зауважити, що талановиті бандуристки успішно поєднують концертну діяльність із викладацькою та науковою роботою, всі працюють викладачами кафедри культурології НЮУ імені Ярослава Мудрого, 25 років творчого життя колективу пов'язані з роботою в університеті.

Так, Тетяна Слюсаренко 15 років працює викладачем, є кандидатом мистецтвознавства (2016 р.). З 2004 р. досліджує проблеми сучасного бандурного виконавства. Є автором монографії «Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону ХХ – поч. ХХІ ст.)» (2018 р.), яка присвячена бандурному мистецтву України як складовій новітньої національної музичної культури, обґрунтуванню його значущості для сучасних виконавців. У роботі застосовується комплексний аналіз мистецтва бандуристів, який, зокрема, передбачає теоретичне узагальнення бандурної творчості, виокремлення основних етапів її розвитку, визначення основних напрямів функціонування (виконавський) та форм популяризації (конкурсний рух). Також у монографії досліджено виконавство бандуристів Слобідської України, визначено його роль у контексті вітчизняного бандурного мистецтва.

Тетяна Слюсаренко є автором більше ніж 30 публікацій у наукових виданнях, членом журі

Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт — Домінанта» (2015–2019 рр.), членом комісії з відбору оперних співаків на вакантні місця на конкурсній основі (Театр опери та балету, Дніпро, 2018 р.). головою журі міжнародного відкритого фестивалю-конкурсу «Запали зірку» (2018–2020 рр.).

Юлія Меліхова також уже 15 років працює викладачем, є кандидатом юридичних наук, автором монографії «Морально-професійна культура судді: історія і сучасність» (2015 р.), співавтором колективної монографії «Еволюція етосу юриста», автором понад 50 публікацій у наукових виданнях, членом журі Всеукраїнського дитячого конкурсу класичної та сучасної музики «Конвалія» (2019 р.), учасницею двох радіопрограм обласного радіоциклу «Відкритий доступ. Наука: Навіщо юристці бандура» (2018 р.) та «Переддень Дня Конституції. Університет: Творчість» (2019 р.), внесена в багатотомне видання «Енциклопедія сучасної України».

Олена Гізімчук (Слюсаренко) так само працює викладачем, досліджує проблеми естетико-художньої самоосвіти в системі художньої діяльності, автор майже 20 наукових публікацій.

## Висновки

Отже, підсумовуючи вищезазначене, можна відзначити вагомий внесок тріо бандуристок «Купава» в популяризацію та розвиток сучасного ансамблевого виконавства на Слобідській Україні. Неповторність стильових та виконавських підходів, сценічний образ, розмаїтість жанрової палітри та багаторічна мистецька практика безумовно виступають прикладом наслідування для наступного молодого покоління бандуристів. Отже, творчість зазначеного колективу заслуговує на увагу та подальший теоретичний та виконавський аналіз мистецької практики колективу.

*Наукова новизна* статті полягає в комплексному теоретичному аналізі творчої діяльності тріо бандуристок «Купава», особливостей мистецького життя та виконавських підходів, оскільки в науковій літературі на сучасному етапі відсутня інформація про специфіку практики вищезазначеного колективу.

*Перспектива подальших досліджень.* Оскільки творчий колектив має багаторічний виконавський досвід та розмаїтий жанровий доробок, темою подальших теоретичних розвідок може стати порівняльний аналіз стильових особливостей вокального репертуару з концертною програмою інших відомих бандурних гуртів.

## Список посилань

- Бобечко, О. (2010). Витоки і розвиток камерних ансамблевих форм жіночого бандурного виконавства. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*, 17–18, 332–339.
- Бобечко, О. (2011). Жіночий квартет зі Львова (з нагоди десятиріччя творчої діяльності). *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 8, 25–37.
- Бобечко, О. (2020). Творчо-виконавська діяльність дуету бандуристок «Берегиня» в контексті розвитку сучасного ансамблевого виконавства на бандурі. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 32(1), 24–30. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/32.214468>
- Бобечко, О. (2022). Традиції і новаторство у творчо-виконавській діяльності прикарпатського квартету бандуристок «Гердан». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 24–38. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258137>
- Дутчак, В. (2017). Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори. В Л. Горіна (Ред.), *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* (с. 5–13). Волинські обереги.
- Дутчак, В. (2019). Культурно-мистецькі здобутки Капели бандуристів ім. Тараса Шевченка (США): до 100-річного ювілею колективу. В *Мистецтвознавство. Культурологія: IX Міжнародний конгрес українців* (с. 189–199). Видавництво ІМФЕ.
- Дутчак, В. (2021). *Квартет бандуристок «Гердан»*. В А. Грицан (Ред.), *Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (2001–2021 рр.)* (с. 259–263). Фоліант.
- Мандзюк, Л. С. (2003). Історичні основи виникнення та ствердження ансамблевого виконавства на бандурі. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 1, 138–147.
- Мандзюк, Л. С. (2008). Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 14, 50–54.
- Слюсаренко, Т. (2021). Капела бандуристів «Сонце» ХНУМ імені І. П. Котляревського: становлення та специфіка розвитку (до 20-річчя творчої діяльності капели та 50-річчя з дня народження керівника Надії Мельник). *Аспекти історичного музикознавства*, 22, 166–178.
- Слюсаренко, Т. (2022). Проблеми становлення та розвитку бандурного виконавства Харкова (XX–XXI ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 55(3), 73–79.

## References

- Bobechko, O. (2010). Vytoky i rozvytok kamernykh ansamblevykh form zhinochoho bandurnoho vykonavstva [Origins and development of chamber ensemble forms of female bandura performance]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 17–18, 332–339 [in Ukrainian].
- Bobechko, O. (2011). Zhinochy kvartet zi Lvova (z nahody desiatoryrichchia tvorchoi diialnosti) [Female quartet from Lviv (on the occasion of the tenth anniversary of creative activity)]. *Muzykoznavchi studii instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 8, 25–37 [in Ukrainian].
- Bobechko, O. (2020). Tvorcho-vykonavska diialnist duetu bandurystok "Berehynia" v konteksti rozvytku suchasnoho ansamblevoho vykonavstva na banduri [Creative and performing activities of the bandura duo "Berehynia" in the context of the development of modern ensemble performance on the bandura]. *Humanities Science Current Issues*, 32(1), 24–30. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/32.214468> [in Ukrainian].
- Bobechko, O. (2022). Tradytsii i novatorstvo u tvorcho-vykonavskii diialnosti prykarpatskoho kvartetu bandurystok "Gerdan" [Traditions and Innovations in the Creative and Performing Activities of the Precarpathian Bandura Quartet Gerdan]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 24–38. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258137> [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2017). Osnovni tendentsii v suchasnomu bandurnomu vykonavstvi Ukrainy ta ukrainkoi diaspory [The main trends in modern bandura performance of Ukraine and the Ukrainian diaspora]. In L. Horina (Ed.), *Aktualni problemy narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini: Istoriia i suchasnist* [Current issues of folk instrumental performance in Ukraine: History and modernity] (pp. 5–13). Volynski oberehy [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2019). Kulturno-mystetski zdobutky Kapely bandurystiv im. Tarasa Shevchenka (SShA): Do 100-richnoho yuvileiu kolektyvu [Cultural and artistic achievements of the Bandurist Chapel named after Taras Shevchenko (USA): To the collective's 100th anniversary]. In *Mystetstvoznavstvo. Kulturolohiia: IX Mizhnarodnyi konhres ukrainistiv* [Art history. Culturology: IX International Competition of Ukrainianists] (pp. 189–199). Vydavnytstvo IMFE [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2021). Kvartet bandurystok "Gerdan" [Bandura Quartet "Gerdan"]. In A. Hrytsan (Ed.), *Navchalno-naukovyi instytut mystetstv Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka (2001–2021 rr.)* [Educational and Scientific Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (2001–2021)] (pp. 259–263). Foliant [in Ukrainian].

- Mandziuk, L. S. (2003). Istorychni osnovy vynyknennia ta stverdzhennia ansamblevoho vykonavstva na banduri [Historical foundations of the emergence and confirmation of ensemble performance on the bandura]. *Problemy suchasnosti: Kultura, mystetstvo, pedahohika*, 1, 138–147 [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. S. (2008). Zhinoche trio bandurystok yak natsionalno-mystetskyi fenomen [The female bandurist trio as a national artistic phenomenon]. *Ukrainian culture: The past, modern ways of development*, 14, 50–54 [in Ukrainian].
- Sliusarenko, T. (2021). Kapela bandurystiv "Sontse" KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho: Stanovlennia ta spetsyfika rozvytku (do 20-richchia tvorchoi diialnosti kapely ta 50-richchia z dnia narodzhennia kerivnyka Nadii Melnyk) ["Sun" Bandurists' Chapel of I. P. Kotliarevskiy KhNUM: Formation and specifics of development (on the occasion of the 20<sup>th</sup> anniversary of the band's creative activity and the 50<sup>th</sup> anniversary of the birthday of director Nadiia Melnyk)]. *Aspects of Historical Musicology*, 22, 166–178 [in Ukrainian].
- Sliusarenko, T. (2022). Problemy stanovlennia ta rozvytku bandurnoho vykonavstva Kharkova (XX–XXI st.) [Problems of the establishment and development of bandur performance of Kharkov (XX–XXI centuries)]. *Humanities Science Current Issues*, 55(3), 73–79 [in Ukrainian].

## Ways of Formation and Features of Performing Practice of the Bandura Trio Kupava (to the 25<sup>th</sup> Anniversary of Creative Work)

Tatiana Sliusarenko

Yaroslav Mudryi National Law University, Kharkiv, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to highlight the ways of formation and analyse the features of the performing practice of the bandurist trio Kupava as a bright representative of the ensemble performance of Sloboda Ukraine at the end of the 20<sup>th</sup> – the first third of the 21<sup>st</sup> century. *Results.* The article identifies the evolution and final formation of the artistic ensemble; the aspects of their concert activities reflected in their approach to repertoire selection, the use of melodeclamational, recitative, and theatrical elements, the combination of bandura playing with other string and wind instruments, which is atypical for the sound of traditional bandura ensembles of the turn of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries. Emphasis is placed on the use of pop arrangements as a separate accompaniment and in combination with the bandura, which demonstrates the performing freedom of the band members and the desire to expand stylistic and creative "boundaries". The genre features of the band's concert programme are analysed, which encompass a diverse spectrum, ranging from ritual songs and arrangements of Ukrainian folk songs to sophisticated works of a romantic nature. Innovative approaches in performance practice are also noted, in particular in the use of stands for instruments. *The scientific novelty* consists in the comprehensive theoretical analysis of the creative work of the bandura trio Kupava, the peculiarities of their artistic life and performance approaches, as contemporary scholarly literature lacks information about the features of this ensemble's practice. *Conclusions.* The creative work of the bandura trio Kupava plays a leading role in the popularisation and development of the contemporary ensemble performance of Sloboda Ukraine. The uniqueness of stylistic and performing approaches, the stage image, the diversity of genres, and many years of artistic practice distinguish the ensemble from other musical groups.

**Keywords:** ensemble bandura singing; a trio of female bandurists; concert activity; performing practice

### Відомості про автора

**Тетяна Слюсаренко**, кандидат мистецтвознавства, народна артистка України, асистент, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, Харків, Україна, ORCID iD: 0000-0002-8322-0900, e-mail: tatyana.slusarenko2017@gmail.com

### Information about the author

**Tetiana Sliusarenko**, PhD in Art Studies, People's Artist of Ukraine, Yaroslav Mudryi National Law University, Kharkiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-8322-0900, e-mail: tatyana.slusarenko2017@gmail.com



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



## Концертне виконавство та публічні виступи як засіб творчого розвитку студентів-фольклористів

Раїса Цапун<sup>1</sup>, Валентина Сінельнікова<sup>2\*</sup>

<sup>1</sup>Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, Україна

<sup>2</sup>Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

**Анотація.** *Мета статті* — висвітлення аспектів підготовки до концертного виступу як особливого виду музично-виконавської діяльності в контексті професійного зростання студента — вокаліста — інтерпретатора традиційного співу. *Результати дослідження.* Розглянуто аспекти, що є важливими складниками підготовки студентів-фольклористів до концертно-виконавської діяльності. Зокрема, це проблема підбору, опанування та виконавської інтерпретації творів музичної традиції певного локусу як основи формування репертуарної політики студента-фольклориста; аспект сценічного перевтілення виконавця та автентичного твору в сценічних умовах; питання подолання сценічного хвилювання та ін. Наголошено на тому, що спів автентичного пісенного твору може (й повинен) мати інтерпретаційні версії, адже кожне виконання актуалізує традицію. *Наукова новизна.* Акцентовано увагу на значенні публічних виступів для виконавців у традиційній манері та проблемі підготовки традиційного музичного матеріалу до сценічного втілення («правдивого» відтворення автентичного твору в ансамблевому та сольному виконавстві в несприятливих йому сценічних умовах). *Висновки.* Підготовка до концертного виступу студентів-фольклористів має бути комплексною й передбачати як опанування музично-виконавських особливостей традиційного локусу, так і роботу над розвитком артистизму (сценічним перевтіленням, рухом, увагою) та психологічними особливостями подолання сценічного хвилювання. Основними критеріями підготовки сценічної презентації автентичного твору є розуміння стилю, характеру й манери виконання традиційного вокального репертуару; створення на сцені природного звукового й візуального образу виконавської традиції. Репертуарна палітра виконавця-фольклориста передбачає показ власних виконавських варіантів народних пісень із врахуванням регіональних виконавських особливостей. Прагнення до виконання оригінальних маловідомих народнопісенних творів дозволить знайти виконавцеві свій неповторний стиль і творчу індивідуальність.

*Ключові слова:* концертний виступ; репертуар; виконавець; традиційний спів; фольклор; фольклоризм; художній образ

### Для цитування

Цапун, Р., & Сінельнікова, В. (2023). Концертне виконавство та публічні виступи як засіб творчого розвитку студентів-фольклористів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 107–114. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293293>

### Вступ

Підготовка сучасного фахівця в галузі музичного мистецтва вимагає від педагогів різних підходів та методів задля того, щоби сформувати в студентів знання, вміння, навички, які відповідали б сучасним вимогам щодо професійного рівня. Переконані, що в процесі навчання студентів

музичних спеціальностей (зокрема й музикантів-фольклористів) зростання їхньої професійної майстерності здійснюється в умовах публічних виступів, адже спроможність проявити свої фахові знання, набути художньо-творчого досвіду й сформувати творчий потенціал видається можливим саме в практичній музично-виконавській діяльності. Слід зауважити, що до таких виступів

Надійшла 12.06.2023; Прийнята 06.08.2023

Стаття була вперше опублікована онлайн 15.12.2023

\*Автор для кореспонденції



належать різного роду заходи: академічні концерти, іспити, заліки, кафедральні прослуховування, фестивалі, конкурси та участь у різних культурно-мистецьких програмах університету, міста і т. ін. Безперечно, що «... одним із пріоритетних напрямів навчання студентів-музикантів у вищій школі є залучення їх, в рамках системи наскрізної практичної підготовки, до культурно-просвітницької та музично-благодійної діяльності» (Пістунова & Постой, 2017). Саме такі виступи є невід'ємними елементами навчального процесу студентів-музикантів, що готують їх до майбутньої успішної фахової реалізації.

*Аналіз попередніх досліджень.* Розгляд попередніх розвідок з окресленої проблематики дозволяє визначити різноманітні підходи щодо обґрунтування значення концертної діяльності у формуванні виконавської майстерності музикантів. Це питання багато років перебуває в площині фахової уваги музикантів-педагогів, дослідників-музикознавців, виконавців-практиків. Зокрема, в статті Л. Лабінцевої (2010) концертний виступ розглянуто як особливий вид музично-виконавської діяльності. І. Івасишин (2014) розкриває музично-виконавську діяльність як один із засобів розвитку особистості митця. У розробці Л. Василенко (2011) обґрунтовується взаємодія свідомого та позасвідомого начал відповідно до теоретичних і практичних засад вокально-виконавського мистецтва. Група авторів, визначаючи концертний виступ як основний вид діяльності музиканта, досліджують етапи підготовки до публічного виступу та аналізують його специфічні риси в контексті виконавської діяльності вокаліста (Семененко та ін., 2017). Особливості підготовки студентів-музикантів до концертних виступів з урахуванням проблеми сценічного хвилювання розглядають Е. Афанасьєва (2019) та С. Гмиріна (2016). О. Яненко розглядає спеціальні тренінги в класі вокалу (зокрема акторські та хореографічні), що допомагають музикантові підготуватися до публічного виступу (Yanenko, 2017). Поетапну методику формування художньо-образного мислення студентів-вокалістів описує А. Мілясевич (Milyasevich, 2021). Т. Пістунова та Г. Постой (2017) розглядають виконавську діяльність як складник підготовки студентів-інструменталістів.

Водночас значення публічних виступів для виконавців у традиційній манері співу повністю ще не досліджено. Деякі науковці так чи інакше порушують питання сценічного втілення традиційного музичного матеріалу в ансамблевому та сольному виконавстві та надають певні методичні поради щодо «правдивого» відтворення автентичного твору в непритаманних йому сценічних умовах.

Серед таких назвемо роботи В. та І. Сінельникових (Сінельников, 2019; Сінельникова & Сінельников, 2019), В. Гури (2022), деякі доробки Р. Цапун та В. Сінельникової (2023).

**Мета статті** — висвітлення аспектів підготовки до концертно-сценічного виступу як важливого складника та особливого виду виконавської діяльності в контексті професійного зростання студента — вокаліста — інтерпретатора традиційного співу.

## Результати дослідження

Концертна діяльність є логічним завершенням усіх репетиційних і педагогічних процесів і, як наслідок, відкриває такі складники у виконавстві, про які у звичних умовах можна й не здогадуватися. Із власного педагогічного досвіду можемо стверджувати, що весь навчальний процес у класі традиційного співу та фольклорного ансамблю підкоряється кінцевій меті — виступу на публіці.

Зауважимо, що

... в контексті культурно-освітнього простору трансформується... роль викладача, яка виходить за рамки відомих канонів викладач-методист, викладач-вихователь, викладач-наставник... Він стимулює та заохочує до ініціативності та активності студентів, виступає в ролі партнера по музикуванню, режисера та продюсера мистецьких проєктів, модератора та куратора культурно-просвітницьких заходів, комунікатора у взаємодії студентів... з професійними музикантами, у спілкуванні зі слухачською аудиторією. Все частіше викладачі залучають студентів не тільки до соціальних — благодійних, просвітницьких проєктів, а й до спільних творчих експериментальних мистецьких заходів. (Пістунова & Постой, 2017, с. 623–624)

Із перших же кроків навчання відбувається підготовка студентів до концертної діяльності та організація відкритих для публіки концертів. Такі види мистецької діяльності прищеплюють молоді необхідний досвід публічних виступів та виконують важливу просвітницьку функцію культурного виховання широких верств населення. Важливим у зацікавленні студента такою діяльністю є правильний підбір репертуару, який повинен призначатися для розвитку здібностей виконавців-початківців. Досвід підтверджує думку, що вдало підібраний репертуар робить слабкого учня сильним, невпевненого — сміливим, інертного — активним і цілеспрямованим. Репертуар може бути розрахований для ознайомлення, самостійного опрацювання та для публічних виступів. Засади,

що лежать в основі формування репертуару, є загальновідомими, однак стрижневе значення мають творчі здібності (зокрема голосові дані — тембр, діапазон, а також технічні й артистичні можливості) та, безперечно, інтелект студента.

Для студентів-фольклористів питання підбору репертуару залежить від багатьох чинників. Насамперед наголосимо на тому, що сьогодні існує певний стандартний «пул» українських народних пісень, відомих широкому загалу. На жаль, практика сценічної діяльності часто демонструє відсутність у виконавців професійного смаку, творчого мислення, загальної культури та, інколи, повне нерозуміння специфіки пісенної творчості фольклорного середовища. Залежно від сформованого у певному традиційно-музичному локусі світогляду та творчого бачення виконавців спів пісенного твору може (і повинен) мати інтерпретаційні версії, адже кожне виконання актуалізує традицію, і цей процес «новотворчості» є свідченням «безперервного розвитку всередині фольклору» (Грица, 2017, с. 9).

Водночас важливо зберігати виконання, максимально наближене до традиції, адже зворотній процес породжує штучність та фальшивість у відтворенні художнього образу. Мова тут йде не лише про формування у молодих фольклористів навичок правильної вокалізації, дихання, поєднання регістрів, опанування діалектної мови, але й уміння органічно поєднувати самотутність виконання із глибинністю змісту автентичного твору. Співати так, ніби «пропускаєш» спів через себе і даруєш глядачеві своє бачення пісні. Вокалістові потрібно бути сучасним і зрозумілим глядачеві, часто міському, який, зазвичай, є відірваним від «модусу мислення фольклорного середовища» (Грица, 2017, с. 11).

Зазначимо, що кращі результати в розкритті художнього образу традиційного твору досягаються тоді, коли виконавець підключає власний досвід; але якщо його недостатньо, то варто задіяти фантазію. Це й буде ознакою майстерності, що відобразить індивідуальне бачення й стиль виконавця.

Слід зауважити, що співак презентує себе не лише через спів, але й зовнішній вигляд, поведінку, індивідуальність і харизматичність. Завжди потрібно враховувати найдрібніші деталі, адже від того, як співак вийде на сцену, як налагодить візуальний контакт із глядачами, що прийшли його послухати, залежить те, як буде сприйнято та оцінено його виступ. У цьому аспекті підбір репертуару також є важливим: через структуру музичного матеріалу співак-фольклорист може знайти інтонаційну справжність, що відповідає локальній

традиції (або, принаймні, є наближеною до неї); окрім цього, саме структура автентичного твору, обраного молодим співаком, допоможе знайти естетично виправдані сценічні пози, жести, міміку, що водночас із вокально-виконавським складником допоможе створити єдиний цільний художньо-сценічний образ виконавця.

Для концертного виступу молодого виконавця в класі традиційного співу потрібно обирати музичний матеріал, який допоможе в процесі його опанування винайти, опрацювати, закріпити традиційно правильне звуковидобування й голосоведіння та вирішити конкретні навчально-виховні завдання, зокрема формування світобачення та художнього смаку студента. Отже, одним із найважливіших принципів добору репертуару для концертного виконання є художня цінність творів, що передбачає розуміння музично-поетичної стилістики традиційного твору, глибинності змісту, ідейної значимості та досконалості форми. Виконання фольклорних зразків дозволить студенту опанувати особливості формотворення як ранньотрадиційних зразків фольклорної спадщини певного музичного локусу, так і творів пізньої традиції, зокрема оволодіти різними типами інтонування, розкрити особливості музичного діалекту, що надасть певної своєрідності концертно-сценічному виконанню автентичного твору.

Спів фольклорних творів є надзвичайно важливим і відповідальним завданням для виконавця-початківця. На перших етапах занурення в традиційний спів на розвиток вокальних можливостей початківців позитивно впливає освоєння календарно-обрядових музичних зразків та творів родинної обрядовості, а також лірично-танцювальних пісень. Ці твори дозволяють солістові закріпити вміння знаходити правильний тип інтонування та артикуляції для кожної пісні (від чого залежить характер виконання автентичного зразка), економно розподіляти дихання, тренувати дикцію, формувати вокально-слухову й нервово-м'язову координацію. Танцювальні твори (зокрема календарно-обрядові — весняні й літні хоровади) є нерозривно пов'язаними зі сценічною дією й хореографією, що обумовлює емоційну атмосферу поведінки виконавців. Внаслідок цього виконавцям-початківцям у традиційній манері надзвичайно важливо оволодіти не лише навичками сольного співу, але й сценічними танцювальними рухами. Окрім цього, повороти голови, жести, міміка, вираз очей — усе це є важливими деталями артистизму виконавця.

Для вдосконалення виконавської майстерності на подальших етапах рекомендуємо обирати для опанування твори більш складної музичної

структури локальних традицій, які потребують поступового виспівування та розраховані та довгострокове вивчення. Це протяжні вивідні ліричні або ліро-епічні твори; пісні-романси широкого діапазону, що мають у своєму мелодійному малюнку широкі ходи на сексту, септиму, октаву; а також широкі розспіви. Динамічна яскравість, максимальна виразність, краса інтонації є особливими й характерними ознаками таких пісень. Цей матеріал потребує певної вокальної майстерності — володіння кантиленою, виразною дикцією, навичками імпровізації. Спів таких творів допомагає формуванню глибокого співацького дихання й м'якої атаки звука й художньо-асоціативного мислення виконавця.

Репертуарна палітра виконавця-фольклориста передбачає створення власних варіантів виконання народних пісень із врахуванням регіональних та специфічно-виконавських особливостей. Опрацьовуючи та інтерпретуючи твір, вокаліст повинен пристосовувати його до власних виконавських можливостей. Інтерпретація сприяє активізації творчого мислення виконавця, розвитку його музичних здібностей, передбачає високий ступінь професійної майстерності, що дозволяє виконавцеві бути технічно вільним й оригінальним у презентації народнопісенної особливості, притаманної тій чи іншій регіональній традиції. Така робота дозволяє фольклористам-початківцям набутти відповідного виконавського досвіду, сформувати певний художній смак та відчуття міри в роботі з фольклорним матеріалом. Прагнення до виконання оригінальних маловідомих варіантів народнопісенних творів дозволить знайти виконавцеві свій неповторний стиль та творчу індивідуальність.

Безперечно, що, створюючи свою власну виконавську «версію» (варіант, інтерпретацію) автентичного твору, доступну для сприйняття сучасним слухачем, виконавцеві необхідно намагатися не змінювати традицію до невпізнанності, адже варіантність, як одна із ознак усної народної творчості, актуалізує твір усної народної творчості під час кожного виконання. Однак слід зауважити, що збереженням змістової музичної та поетичної традиції з обов'язковим

Отже, разом із групою музикознавців на чолі з І. Семененко виділимо кілька аспектів, що є важливими для співака в процесі підготовки до концертно-сценічного виступу. Зокрема, це «...сценічне перевтілення, сценічний рух та сценічна увага, які поєднуються в понятті артистизм» (Семененко та ін., 2017, с. 654). Зауважимо, що артистизм виконавця є не лише проявом його творчої особистості; це й наслідок комунікації зі слу-

хачкою аудиторією, адже, віддаючи емоційний та енергетично-творчий посил в зал, співак отримує певний фідбек у вигляді зворотної реакції слухачів, що є проявом активізації творчого потенціалу публіки, адже її захоплення виконавцем і виконавським процесом додає артистові натхнення. Якщо співак не спроможний заволодіти увагою публіки, це є свідченням відсутності артистичних здібностей, без чого будь-яка концертно-виконавська діяльність не може бути продуктивною.

Зауважимо також, що під час сценічного виступу та концертної діяльності відбувається процес комунікації виконавця із залом для трансляції змісту музичного твору й занурення слухача у його художньо-образну систему; також ведеться внутрішнє змагання співака зі стресовим станом, адже «...у своїх крайніх проявах тривожність переростає в страх, який зводить нанівець всю підготовчу роботу, приводячи до провалу на концерті» (Лабінцева, 2010, с. 215–216). Головним стресором для виконавців є глядацький зал та розуміння того, що всякий звук і рух на сцені пильнується й оцінюється. Проявами хвилювання на сцені можуть бути найрізноманітніші симптоми, зокрема тремтіння частин тіла (колін, рук, губ), осиплість чи навіть втрата голосу; неможливість зосередитися на виконавському процесі; переляк і боязнь виходу на сценічний майданчик. Погоджуючись із Е. Афанасьєвою (2019), зауважимо, що «... проблему становить невміння поставити сценічне хвилювання під контроль, відсутність навички управління своєю емоційною сферою», адже оптимальний рівень емоційного збудження музиканта створює «... передумови для виникнення особливого стану душі, особливого відчуття «окриленості» й творчого піднесення, всього того, що прийнято називати натхненням». Отже, наголосимо на тому, що «... основну проблему становить не факт наявності сценічного хвилювання», адже «... воно необхідне для того, щоб розгойдати, розкрити емоційну сферу; на цьому підґрунті досягти трансперсональних і пікових переживань» (с. 16), що сприятиме якнайкращій сценічній інтерпретації автентичного твору.

В основі сценічного хвилювання може лежати також страх перед невідомим. Цей аспект може відпрацьовуватися під час передконцертних виступів; окрім цього, подолати вказані проблемні моменти допомагає попереднє знайомство з аудиторією та акустикою сцени, проведення кількох репетицій у концертній залі, де планується виступ. Неформальна й спокійна атмосфера таких попередніх репетицій сприятиме формуванню позитивного емоційного настрою студента, що обумовить успішність концертного виступу. Зауважи-



мо, що Загалом часті та різнопланові концертні виступи перед дітьми, друзями, батьками, викладачами загартовують нервову систему, роблять її більш стійкою.

Важливим є й процес спілкування педагога зі студентом напередодні виступу. Потрібно вселити виконавцеві впевненість у своїх силах; вказати, як вийти на сцену, якими внутрішніми прийомами себе заспокоїти; від цього творче хвилювання сприятиме кращому розкриттю виконавських задумів, а не породжуватиме невпевненість та страх перед глядачами. Водночас неважливо, чи вперше виходить виконавець на сцену, чи це вже черговий його виступ, чи це фестивальна сцена, чи виступ на конкурсі або огляді, адже мистецтво постійно вимагає максимальної зібраності та гарного, впевненого настрою під час виконання.

Після концертного виступу необхідно докладно проаналізувати публічний виступ вихованця. Цей етап є не менш важливим, аніж підготовка до виступу. Аналізуючи, важливо акцентувати на вдалих виконавських моментах і знахідках, а також визначити, що потребує подальшого доопрацювання під час репетиційної роботи. Це дозволить запам'ятати й закріпити позитивний виконавський досвід, розібратися в помилках та окреслити шляхи подальшого вдосконалення виконавської майстерності.

За роки педагогічної праці Р. Цапун у майстерні традиційного співу (клас вокалу) Рівненського інституту культури (сьогодні Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету) провела різноманітні концертні заходи, які сприяли зростанню виконавської майстерності студентів. Це клас-концерти: «Ой дай Боже в добрий час» (2000), «П'є моє коріння сік землі» (2013), клас-концерт до 200-річчя народження Т. Шевченка (2014), новорічно-різдвяний клас-концерт «Радуйтеся, всі людиє» (2015). Це були також концерти, присвячені ювілейним датам фольклорного гурту «Джерело» РДГУ: «Джерелу – 10» (1997), «Джерелу – 15» (2003), «Джерелу – 20» (2007), «Джерелу – 25» (2012), «Джерелу – 30» (2017), «Джерелу-35» (2022). Студенти, що підготували на достатньому рівні свою індивідуальну програму, мали змогу виступати у відкритих сольних концертах: Оксана Пех (III курс) — «Десь у глибині мого серця» (2003); Наталія Корчевська (II курс) — «Музика рідного дому» (2004); Ірина Бородійчук (III курс) — «Бал розлучених сердець» (2005); Лідія Жарківська (IV курс) та Інна Крупко (II курс) — «Відами в мене пісня» (2008); Ірина Звіркowska (IV курс) — «З народного напившись джерела» (2009); Олена Михалевич (III курс) — «Тобі, село

моє, вклоняюсь» (2010); Анастасія Ястрижемська (IV курс) — «З піснею по життю» (2015); Юлія Тарасюк (V курс), Анастасія Ястрижемська (V курс) та Ірина Павлік (IV курс) — «Душа народу в пісні забриніла...» (2016); Яна Дубакова (V курс) — «Народна пісня — злет душі людської» (2017); Юлія Данчук (2 курс) — «Сила пісні в її правді» (2018).

Особливо плідною в зростанні професійної майстерності вихованців класу традиційного співу Р. Цапун була їхня участь у конкурсі молодих виконавців української народної музики «З народного джерела» (Рівне), головою журі якого був висококваліфікований спеціаліст-фольклорист Євген Єфремов (Київ). З року в рік було цікаво спостерігати за помітним професійним зростанням співаків-фольклористів у сольному та гуртовому (дуети — тріо — квартети) виконанні. За весь період для участі в конкурсі було підготовлено близько 40 виступів. Здібності в конкурсантів були різні, результати різні, але здобутки в професійному зростанні були в кожного. Результати конкурсу з 2001-го по 2018-й рік були такими: Гран-Прі та I-ша премія — 9 осіб або малих вокальних формацій (Оксана Пех, 2001; Світлана Кузьмич, 2004; Тетяна Крук, 2005; Інна Крупко, 2006; Юлія Данчук, 2017 та ін.); II-га премія — 16 осіб (Наталія Стафійчук, 2001; Яна Куришко, 2002; квартет «Жайвір», 2007; тріо «Червона бинда», 2011; дует Юлії Данчук та Наталії Кузьмич, 2018 та ін.); III-тя премія та дипломанти — понад 15 осіб (Наталія Корчевська, 2004; Ігор Трофимчук, 2006; тріо «Серпанок», 2011; дует Анастасії Ястрижемської та Ірини Павлік, 2017 та ін.). Також сприяли творчому зростанню виступи в численних Міжнародних та Всеукраїнських фестивалях, конкурсах, звітних концертах, презентаціях, міських святах, літніх вокальних школах і т. ін.

## Висновки

Накопичений за роки репетиційної діяльності сценічний досвід є важливим для виконавців будь-якої галузі музичного мистецтва. Тому вже під час навчання у ЗВО необхідними чинниками успішної творчо-виконавської самореалізації для студентів-музикантів є створення особливих психолого-педагогічних умов у процесі підготовки до сценічних виступів та сприяння формуванню повного багажу різноманітних фахових знань.

У молодих виконавців-фольклористів підготовка до концертного виступу має бути комплексною і вміщувати як опанування виконавських особливостей традиційного локусу (звуковидобування, голосоведіння, інтонація, діалектні відмін-



ності — мовні та музичні, актуалізація традиції під час виконання фольклорного твору, що проявляється в імпровізаційності та варіантності та ін.), так і формування артистизму (сценічне перетворення, сценічний рух, сценічна увага) та психологічних особливостей подолання сценічного хвилювання. Розуміння стилю, характеру й манери виконання у процесі опанування традиційного вокального репертуару будь-якого жанру дає можливість створити на сцені справжній, природний образ (звуковий і візуальний).

*Наукова новизна.* Акцентована увага на питанні щодо ролі публічних виступів для виконавців у традиційній манері та питанні підготовки традиційного музичного матеріалу до сценічного втілення («правдивого» відтворення автентичного твору в ансамблевому та сольному виконавстві в не природних для нього сценічних умовах).

*Перспективи подальших досліджень* — у практичній площині: задля професійного зростання студента — вокаліста — інтерпретатора традиційного співу — посилення подальшого пошуку вдосконалення методів підготовки до здійснення концертно-виконавської діяльності та урізноманітнення форм публічних виступів (зокрема фольклористичних перформансів та сценічних реконструкторських практик).

## Список посилань

- Афанасьєва, Е. Ю. (2019). Підготовка студентів-музикантів до концертних виступів. *Інноваційна педагогіка*, 19(3), 15–17.
- Василенко, Л. М. (2011). Проблема свідомого і позасвідомого у теорії та практиці вокального виконавства. *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія: Педагогічні науки*, 94, 31–40.
- Гмиріна, С. В. (2016, 14–15 квітня). Проблема сценічного хвилювання естрадного виконавця під час концертного виступу. В *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття* [Матеріали конференції] (с. 529–535). Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Грица, С. (2017). Парадигматична природа фольклору. *Народна творчість та етнологія*, 1, 9–26. <https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2017/1/publications/9.pdf>
- Гура, В. В. (Уклад.). (2022). *Формування етнокультурної компетентності студентів на матеріалі українського пісенного фольклору*. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка.
- Івасишин, І. (2014). Музично-виконавська діяльність як засіб творчого розвитку особистості. *Гірська школа українських Карпат*, 11, 153–155.

- Лабінцева, Л. П. (2010). Концертний виступ як особливий вид музично-виконавської діяльності. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 1, 215–216.
- Пістунова, Т. В., & Постой, Г. Г. (2017). Виконавська діяльність в практичній підготовці студентів-інструменталістів. *Молодий вчений*, 11(51), 622–625. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/151.pdf>
- Семененко, І. В., Іваненко, М. В., & Павлюкова, Г. В. (2017). Концертний виступ в контексті виконавської діяльності вокаліста. *Молодий вчений*, 11(51), 652–655.
- Сінельніков, І. Г. (2019). Робота з фольклорним колективом: методи опанування традиційного музичного матеріалу. *Імідж сучасного педагога*, 1(184), 65–68. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-1\(184\)-65-68](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-1(184)-65-68)
- Сінельнікова, В. В., & Сінельніков, І. Г. (2019). Деякі питання засвоєння автентичної традиції співу у міському молодіжному фольклористичному колективі. *Імідж сучасного педагога*, 4(187), 94–99. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4\(187\)-94-99](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4(187)-94-99)
- Цапун, Р., & Сінельнікова, В. (2023). Реконструкція традиційних новорічних обрядів у творчості студентського фольклорного колективу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6(1), 53–66. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277884>
- Milyasevuch, A. (2021). Methodyc's of formation of artistic and imaginal thinking of students-vocalists. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 35(4), 234–240.
- Yanenko, O. A. (2017). Specific training of a modern professional musician in variety singing class. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 152, 159–162.

## References

- Afanasieva, E. Yu. (2019). Pidhotovka studentiv-muzykantiv do kontsertnykh vystupiv [Preparation of student musicians for concert performances]. *Innovative Pedagogy*, 19(3), 15–17 [in Ukrainian].
- Hmyryna, S. V. (2016, April 14–15). Problema stsenichnoho khvyliuvannia estradnoho vykonavtsia pid chas kontsertnoho vystupu [The problem of stage excitement of a pop artist during a concert performance]. In *Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura: Vykylyky XXI stolittia* [Professional art education and artistic culture: Challenges of the 21<sup>st</sup> century] [Proceedings of the Conference] (pp. 529–535). Borys Grinchenko Kyiv University [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2017). Paradyhmatychna pryroda folkloru [Paradigmatic Nature of Folklore]. *Folk Art and Ethnology*, 1, 9–26. <https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2017/1/publications/9.pdf> [in Ukrainian].
- Hura, V. V. (Comp.). (2022). *Formuvannia etnokulturnoi kompetentnosti studentiv na materialy ukrainskoho*

- pisennoho folkloru* [Formation of ethno-cultural competence of students on the material of Ukrainian song folklore]. Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko [in Ukrainian].
- Ivashyn, I. (2014). Muzychno-vykonavska diialnist yak zasib tvorchoho rozvytku osobystosti [Musical-performing activity as a way of person's creative development]. *Hirska shkola ukraïnskykh Karpat, 11*, 153–155 [in Ukrainian].
- Labintseva, L. P. (2010). Kontsertnyi vystup yak osoblyvyi vyd muzychno-vykonavskoi diialnosti [Concert performance as a special kind of music and performing activities]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts, 1*, 215–216 [in Ukrainian].
- Milyasevych, A. (2021). Methodyc's of formation of artistic and imaginal thinking of students-vocalists. *Topical Issues of the Humanities, 35*(4), 234–240 [in English].
- Pistunova, T. V., & Postoi, H. H. (2017). Vykonavska diialnist v praktychnii pidhotovtsi studentiv-instrumentalistiv [Performing activities in the practical training of students of instrumentalists]. *Young Scientist, 11*(51), 622–625. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/151.pdf> [in Ukrainian].
- Semenenko, I. V., Ivanenko, M. V., & Pavliukova, H. V. (2017). Kontsertnyi vystup v konteksti vykonavskoi diialnosti vokalista [Concert action in the context of the performing activity of the vocalist]. *Young Scientist, 11*(51), 652–655 [in Ukrainian].
- Sinelnikov, I. H. (2019). Robota z folklornym kolektyvom: Metody opanuvannya tradytsiinoho muzychnoho materialu [Work with folk collective: Methods of opening of traditional musical material]. *Image of the Modern Pedagogue, 1*(184), 65–68. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-1\(184\)-65-68](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-1(184)-65-68) [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V. V., & Sinelnikov, I. H. (2019). Deiaki pytannia zasvoïennia avtentychnoi tradytsii spivu u miskomu molodizhnomu folklorystychnomu kolektyvi [Some issues of assimilation of the authentic tradition of singing in the urban youth folkloristic collective]. *Image of the Modern Pedagogue, 4*(187), 94–99. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4\(187\)-94-99](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4(187)-94-99) [in Ukrainian].
- Tsapun, R., & Sinelnikova, V. (2023). Rekonstruktsiia tradytsiinykh novorichnykh obriadiv u tvorchosti studentskoho folklornoho kolektyvu [Reconstruction of traditional new year's rites in the work of student folklore group]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art, 6*(1), 53–66. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277884> [in Ukrainian].
- Vasylenko, L. M. (2011). Problema svidomoho i pozasvidomoho u teorii ta praktytsi vokalnogo vykonavstva [The problem of conscious and unconscious in the theory and practice of vocal performance]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Serii: Pedahohichni nauky, 94*, 31–40 [in Ukrainian].
- Yanenko, O. A. (2017). Specific training of a modern professional musician in variety singing class. *Scientific Notes. Series: Pedagogical Sciences, 152*, 159–162 [in English].

## Concert Performance and Public Presentations as a Means of Creative Development of Folklore Students

Raisa Tsapun<sup>1</sup>, Valentyna Sinelnikova<sup>2\*</sup>

<sup>1</sup>Rivne State Humanities University, Rivne, Ukraine,

<sup>2</sup>Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to highlight aspects of preparing for a concert performance as a particular type of music performance activity in the context of the professional development of folklore students, particularly vocalist-interpreters of traditional singing. *Results.* The article examines important components of preparing folklore students for concert performance activities. In particular, it discusses the issues of selection, mastering, and performance interpretation of works of the musical tradition of a certain locus as the foundation for repertoire formation of folklore students; the aspect of the performer's stage transformation and the authentic work in stage conditions; as well as addressing stage anxiety, and more. *Scientific novelty.* Special attention is given to the role of public performances for performers in the traditional manner and the preparation of traditional musical material for stage embodiment (the "authentic" reproduction of authentic works in ensemble and solo performances in unusual stage conditions). *Conclusions.* The preparation for a concert performance of folklore students should be comprehensive and include both mastering the musical and performance characteristics of the traditional locus and work on developing artistry (stage transformation, movement, attention) and the

psychological aspects of overcoming stage anxiety. The main criteria for preparing a stage presentation of an authentic work include understanding the style, character, and manner of performing traditional vocal repertoire, as well as creating a natural sound and visual image of performance tradition on stage. The repertoire of the folklorist performer provides for showing their own performing versions of folk songs, taking into account regional performing characteristics. The desire to perform original little-known folk songs will allow the performer to find his unique style and creative individuality.

*Keywords:* concert performance; repertoire; performer; traditional singing; folklore; folklorism; artistic image

### Відомості про авторів

**Раїса Цапун**, заслужений діяч мистецтв України, доцент, Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, Україна, ORCID iD: 0000-0003-2229-1868, e-mail: tsapunraisa1958@gmail.com

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

### Information about the authors

**Raisa Tsapun**, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Rivne State Humanities University, Rivne, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-2229-1868, e-mail: tsapunraisa1958@gmail.com

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

\*Corresponding author





## Феномен сучасної хореографії Річарда Алстона

Ольга Бігус

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

**Анотація.** *Мета статті* — виявити особливості авторського стилю сучасного танцю Р. Алстона та з'ясувати його внесок у розвиток сучасної хореографії. *Результати дослідження.* На основі здійсненого аналізу доведено зростання інтересу до творчої діяльності хореографа, яка уособлює трансформацію художньої естетики британського танцю з 60-х рр. ХХ ст. Виявлено, що найулюбленіші мотиви хореографа висвітлюють дві дуже промовисті характеристики стилю: координацію та здатність рухатися легко — як на великій швидкості, так і надзвичайно повільно. Вказано, що у власних постановках Р. Алстон використовував абстрактну техніку в поєднанні з нарративом, трактування якого вимагало від глядача значної розумової діяльності. Зазначено, що творчість Р. Алстона через глибинний психологічний зміст постановок можна розглядати як хореографічний інтрасуб'єктивізм. *Наукова новизна.* Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджено творчість одного з провідних європейських хореографів другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. Р. Алстона; з'ясовано вплив творчості Р. Алстона на розвиток британської сучасної танцювальної ідіоми; виявлено особливості авторського стилю хореографа. *Висновки.* Р. Алстон — один із найвідоміших західноєвропейських танцівників та хореографів останньої чверті ХХ – перших десятиліть ХХІ ст., у творчості якого інтегровані провідні художні тенденції доби. У низці хореографічних постановок Р. Алстона простежуються певні хореографічні особливості, які в сукупності утворюють своєрідний стиль, основою якого є техніка сучасного танцю М. Грем, класичний балет, тайцзи, техніка Мерса Кеннінгема та історичні танці. Серед чинників, що вплинули на формування стилю хореографа, назвемо такі: інтерес до танцювально-музичної взаємодії; нові експериментальні форми, що сприяли фрагментації танцю, зіставленню ідей для створення колажу різних значень і залученню інтелекту глядача; використання децентралізації простору М. Каннінгема. Унікальний стиль майстра, сформований протягом 1979–1980-х рр., здійснив величезний вплив на хореографічне мистецтво в світовому масштабі, а його творчі погляди на процес постановки хореографічного твору стали підґрунтям для подальших експериментів сучасних митців. Творчість Р. Алстона через глибинний психологічний зміст постановок можна розглядати як хореографічний інтрасуб'єктивізм. Його художні новації в дослідженні взаємодії танцю з іншими видами мистецтва стали стимулами трансформації художньо-естетичних принципів, жанрово-стильової палітри та композиційно-технічного арсеналу сучасної хореографії.

*Ключові слова:* сучасний танець; сучасна хореографія; Р. Алстон; авторський стиль; стилістичні особливості; рухи

### Для цитування

Бігус, О. (2023). Феномен сучасної хореографії Річарда Алстона. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 115–120. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293295>

### Вступ

Дослідження творчої діяльності провідних світових хореографів, які здійснили вагомий внесок у розвиток сучасного танцю, виявлення чинників формування їхніх філософсько-світоглядних

позицій, специфіки стилістичних особливостей, характерних методів та прийомів роботи над хореографічною постановкою та ін., принципово важливі для теорії та практики сучасної хореографії.

Актуальність дослідження творчості одного з провідних західноєвропейських хореографів



останньої чверті ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. Річарда Алстона, штатного хореографа й художнього керівника «Ballet Rambert» (1980–1992 рр.), художнього керівника «The Place» (1994–2019 р.), засновника «The Richard Alston Dance Company», у мистецькому доробку якого понад сто постановок, зумовлена надзвичайним впливом його діяльності на формування та розвиток сучасної хореографії, висвітлення особливостей якої посприяє розширенню вітчизняної наукової бази.

*Аналіз попередніх досліджень.* Незважаючи на посилення протягом останніх років наукового інтересу до проблематики сучасної хореографії, теоретичне осмислення творчих досягнень провідних західних хореографів сучасного танцю вітчизняними дослідниками перебуває ще на початковому етапі. О. Мартинів (2018) у публікації «Творчість Марти Грем у контексті становлення танцю модерн» розглядає творчий шлях танцівниці та аналізує авторську техніку contraction and relise. Мистецтво Марти Грем у контексті становлення сучасного європейського танцю аналізує в однойменній науковій публікації І. Герц (2016). Танцювальну та педагогічну діяльність Гертруди Боденвізер досліджує О. Бабич (2022), виявляючи особливості розвитку експресивного танцю першої половини ХХ ст. крізь призму філософії руху. Деякі аспекти творчого підходу М. Вігман аналізують А. Скоцький (2012), В. Грек (2019) та ін.

Багатозначне розуміння терміна «сучасний танець» у концертному, комерційному та світовому танцювальних контекстах досліджувала СанСан Кван (Kwan, 2017); способи концептуалізації взаємодії між танцівником і хореографом в американському сучасному танці проаналізувала Саллі Гарднер (Gardner, 2007).

Діяльність західноєвропейських хореографів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. загалом, і Р. Алстона зокрема, лишається одним із маловивчених аспектів.

**Мета статті** — виявити особливості авторського стилю сучасного танцю Річарда Алстона та з'ясувати його внесок у розвиток сучасної хореографії.

## Результати дослідження

Пошуки оригінального хореографічного стилю та нової танцювальної традиції, яка б поєднала істинне самовираження, яскраве втілення сильних почуттів засобами пластичної виразності, призводили до відмови від готових формул та замкнених форм, чіткого розмежування та окреслення простору. Нову хореографічну палітру формує інноваційна, вільна техніка руху, імпровізація, а також низка інших оригінальних новацій і художніх екс-

периментів, що викликали широкий резонанс серед теоретиків і практиків сучасного танцю.

Хореографія Річарда Алстона поєднує «м'який ліризм Фредеріка Ештона, ритмічну інтенсивність Мерса Каннінгема та гостру музичність Марка Морріса» (Reardon, 2004), новаторські, актуальні розробки сучасного танцю. Його творча діяльність уособлює трансформацію художньої естетики британського танцю з 60-х рр. ХХ ст.

У 1967–1970-ті рр. Р. Алстон навчався в Лондонській школі сучасного танцю (London School of Contemporary Dance), яка була спрямована на підготовку виконавців переважно в стилі М. Грем, але водночас навчальна програма включала регулярні заняття класичним балетом, історичним танцем та хореографією. Серед учителів, які здійснили значний вплив на формування творчого бачення Р. Алстона, дослідники називають В. Фарбер (ознайомила його з технікою М. Каннінгема), Б. Куїрі (курс історичного танцю посприяв осмисленню того, наскільки виразними можуть бути якість, форма та простір руху) та П. Гаддеса (викладав тайцзі — китайське бойове мистецтво, що засноване на самообороні, самосвідомості та користі для здоров'я; цей курс надав Р. Алстону уявлення про східний стиль рухів, в якому тіло й руки вільно рухаються) (Bremser & Sanders, 2011, p. 21).

Хореограф сміливо експериментував з різноманітними техніками й структурами — у 1970 р. він додає елементи техніки Реліза, яку вивчав під керівництвом М. Фулкерсон. Його новаторські для тогочасної Великобританії практики, в якій сучасний танець ще не встиг стати найпопулярнішою хореографічною формою, стали підставою для позиціонування Річарда Алстона як революціонера британського танцю другої половини ХХ ст. На відміну від напряму сучасного танцю, що розвивався на основі техніки М. Грем, у пошуках експресіоністської тематики Р. Алстон надає перевагу постановці твору про сам танець.

У перших постановках Р. Алстона музика не забезпечує структуру чи тему; багато творів були без музичного супроводу, а твори, в яких була задіяна музика, зазвичай виконувалися з різним акомпанементом. Акцент Р. Алстона на рухах, а не на емоціях, пов'язує його діяльність із творчістю Дж. Баланчина, М. Каннінгема та Ф. Ештона, які врівноважували необхідність репрезентувати наратив з пристрасстю до реального руху, знаходили вираження в формальних елементах. У ранній період творчості, пов'язаний із діяльністю в компанії «Strider» (1972–1975 рр.), Р. Алстон намагався поєднати нахили та повороти в техніці М. Каннінгема з плавною, вільною від напруги концепцією реліз-роботи.

Між предметом і структурою існує тісний зв'язок, і оскільки Р. Алстон набував більшого досвіду в розробці танцювальних елементів як тем, його структури ставали складнішими. У постановках «Nowhere Slowly» (1970 р.), «Windhover» (1972 р.) та «Blue Schubert Fragments» (1974 р.), наприклад, основна хореографія була організована як соло та дуети. Це відбувалося переважно на місці, з простою ходьбою та бігом, завдяки яким танцівники переміщувалися з одного місця на інше. Через десятиліття його організація руху навколо «ядер» (власний термін Р. Алстона) перетворилася на масштабні багатопланові структури, в яких перехідні фрази були такими ж складними, як і самі ядра. Серед хореографічних творів, які це ілюструють, назвемо «Небезпечні зв'язки» (1985 р.), «Груба мова» (1987 р.) та «Охо» (1996 р.). Предметом є реалізація їхнього звукового супроводу в танцювальних термінах. У «Небезпечних зв'язках» Р. Алстон проаналізував цокання, дзвін і передзвін електронної стрічки С. Вотерса, щоб знайти її ритмічний хід. У постановці «Охо» джерелом був потужний звук джембе (африканського барабана), тоді як завданням для хореографа в композиції «Сильна мова» було знайти «танцювальний сенс» у безлічі ритмів на стрічці колажу Дж.-М. Гованса. У «Strong Language» контрасти між різними звуковими частинами та всередині них можна виявити в названих Алстоном чотирьох із них: «String of sounds» («Низка звуків»), «Strumming» («Бриньчання»), «Swing and sway» («Розгойдування та коливання») та «Фанк» («Funk»).

Повторення є важливим структурним прийомом у роботах Річарда Алстона. Оскільки його хореографія стала складнішою, він намагався посилити сприйняття та забезпечити безперервність, повторюючи головний матеріал. На думку дослідників, це надає сили його творам; повтори представлені у варіаціях, у використанні канону та в збільшенні кількості танцівників: «... назва одного з його танців — «Doublework» (1978) — натякає на повторення: хоча основною метою було створити танець, по суті, про дуети; другорядною метою було повторне викладення матеріалу в різних моментах танцю» (Bremser & Sanders, 2011, р. 23).

Варто зауважити, що повторення також підсилює певні переваги рухів: високий, зігнутий лікоть у випадках у «Connecting Passages» (1977 р.) та «Soda Lake» (1981 р.), а також у паралельних відступах та стрибках у «Rainbow Bandit» (1974 р.) та «Rainbow Ripples» (1980 р.) та ін.

Найулюбленіші мотиви хореографа висвітлюють дві дуже промовисті характеристики стилю: координацію та здатність рухатися легко — як на великій швидкості, так і надзвичайно повільно.

Імпульс і постійний імпульс походять із глибини тулуба, з невеликими зміщеннями в стегнах або спині, що дає поштовх для більшого руху. Від хребта виходить відчуття центральної лінії — бічного розширення тулуба — яке часто призводить до пози *épaulement* і *éffacé*. Стиль Р. Алстона найбільше характеризує його відкритість, фізичну та філософську. Багато в чому це пов'язано з багатьма видами танцювальної підготовки та виступу, з якими він стикався під час свого становлення.

Протягом року Р. Алстон навчався в одного в основоположників танцю модерн, авангардного американського хореографа Мерса Каннінгема — новатора, стиль якого сформувався під впливом дадаїзму, абстракціонізму, сюрреалізму та інших напрямів сучасного мистецтва. Він розробив техніку (Cunningham technique), яка поєднує естетичне використання тіла (нахили, скручування, вигини, торс) з класичною лексикою нижньої частини тіла, що контрастує з виразним стилем сучасного танцю, започаткованим Мартою Грем. Ця техніка стала однією з головних стилістичних особливостей хореографії Річарда Алстона. Під час навчання в Нью-Йорку Р. Алстон проводив більшу частину свого вільного часу, переглядаючи широкий спектр робіт — від віртуозності хореографії Дж. Баланчина (Нью-Йорк Сіті Балет) до перформансів американських постмодерністів. Після повернення Р. Алстона з Нью-Йорка в 1977 р. в його хореографії спостерігаються такі риси техніки М. Каннінгема, як чіткість контрапостних положень тулуба та точність у швидкості.

У 1980 р. Річарда Алстона було призначено на посаду хореографа-резидента, а з 1986 р. — художнього керівника балету «Рамбер». Протягом наступних шести років завдяки авторській стилістиці та неординарному художньому баченню хореограф сформував унікальний стиль виконання. Паралельно з діяльністю в компанії «Рамбер» Р. Алстон працював над експериментальними постановками для незалежної компанії «Strider» (разом з Ш. Девіс).

На думку британських дослідників, постановки Р. Алстона демонструють очевидні переваги у своїх відповідях і реакціях проти традиційних танцювальних форм (Kane, 1989, р. 16). У власних постановках Р. Алстон використовує абстрактну техніку в поєднанні з нарративом, трактування якого вимагало від глядача значної розумової діяльності.

Співробітництво є однією з ключових стилістичних особливостей хореографії Р. Алстона: він часто залучав до своїх постановок у «Рамбер» складні декорації та скульптури, які ставали частиною хореографії; він також працював з провід-

ними танцівниками, які володіли абстрактною технікою, що доповнювала стиль рухів Р. Алстона. У таких постановках, як «Soda Lake» (1981 р.) та «Wildlise» (1984 р.), Р. Алстон використовує скульптури для створення фізичного середовища, яке він хореографічно «оживляє» своїми рухами.

Такий підхід беззаперечно позначений впливом хореографічних експериментів М. Каннінгема, який вводив незвичайні, зокрема мимовільні рухи тіла й жести людини, розширював традиційний репертуар сучасного танцю, допускав елемент випадковості в сценічних композиціях, а моделлю нових рухів обирав випадкові поєднання буденних звуків, фактів та подій.

Показовим прикладом безпосереднього впливу творчості дизайнера на хореографію Р. Алстона є композиція «Wildlise» — гігантські літаючі змії, підвішені до стелі (художник Р. Сміт), обертаються, коли танцівники рухаються довкола них, сприяють створенню в уяві глядача асоціативного зв'язку з потойбічним таємничим пейзажем; їхні гострі кути надихнули хореографа на використання різких гострих рухів.

У процесі постановки «Soda Lake» (1981 р.) Р. Алстон співпрацює з художником Н. Холлом — форми створених ним на основі реального пейзажу, побаченого на озері Сода, абстрактних скульптур надихнули хореографа на танцювальні рухи. Танцівник швидко біжить колом до центра скульптури, його ліва нога рухається трохи попереду правої. Він починає піднімати руки від плечей, з великою напругою, поки вони не досягнуть перевернутого положення. Танцівник нахиляється вперед, майже паралельно підлозі, з опущеною головою. Костюм танцівника того ж кольору, що й скульптура, створює ефект суб'єкт-об'єктної цілісності візуального ряду.

Важливе значення хореограф-постановник приділяє освітленню, що підкреслює скульптурні якості й поєднується з повнотою ритму для створення максимальної 3D-деталізації тіла танцюриста.

Тісна співпраця Р. Алстона з іншими митцями привела до формування унікального стилю постановок компанії «Рамбер» — його інтерес до абстрактного мистецтва, в поєднанні з технікою М. Каннінгема, посприяв створенню художньо-естетичних хореографічних творів.

## Висновки

Річард Алстон — один із найвідоміших західноєвропейських танцівників та хореографів останньої чверті ХХ – перших десятиліть ХХІ ст., у творчості якого інтегровані провідні художні

тенденції доби. У низці хореографічних постановок Р. Алстона простежуються певні хореографічні особливості, які в сукупності утворюють своєрідний стиль, основою якого є техніка сучасного танцю М. Грем, класичний балет, тайцзі, техніка Мерса Кеннінгема та історичні танці. Серед чинників, що вплинули на формування стилю хореографа, назвемо такі: інтерес до танцювально-музичної взаємодії; нові експериментальні форми, що сприяли фрагментації танцю, зіставленню ідей для створення колажу різних значень і залученню інтелекту глядача; використання децентралізації простору М. Каннінгема.

Унікальний стиль майстра, сформований протягом 1979–1980-х рр., здійснив величезний вплив на хореографічне мистецтво в світовому масштабі, а його творчі погляди на процес постановки хореографічного твору стали підґрунтям для подальших експериментів сучасних митців. Творчість Р. Алстона через глибинний психологічний зміст постановок можна розглядати як хореографічний інтрасуб'єктивізм. Його художні новації в дослідженні взаємодії танцю з іншими видами мистецтва стали стимулами трансформації художньо-естетичних принципів, жанрово-стильової палітри та композиційно-технічного арсеналу сучасної хореографії.

*Наукова новизна.* Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджено творчість одного з провідних європейських хореографів другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. Річарда Алстона; з'ясовано вплив його творчості на розвиток британської сучасної танцювальної ідеології; виявлено особливості авторського стилю хореографа.

*Перспективи подальших досліджень* полягають, зокрема, в аналізі мистецьких особливостей одноактних балетів хореографа — «Голоси та легкі кроки» (композитор Клаудіо Монтеверді), «Продовжуй сяяти» (композитор Бенджамін Бріттен), «Мазурка» (композитор Фредерік Шопен), які стали сучасними танцювальними шедеврами й мають незмінний успіх у глядачів.

## Список посилань

- Бабич, О. Ю. (2022). Філософія танцювальних рухів Гертруди Боденвізер у контексті розвитку експресивного танцю. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 155–160. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258631>
- Герц, І. І. (2016). Мистецтво Марти Грем у контексті становлення сучасного європейського танцю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 75–79.



- Грек, В. А. (2019). Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 463–466. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177797>
- Мартинів, О. (2018). Творчість Марти Грем у контексті становлення танцю модерн. *Молодь і ринок*, 8(163), 132–135. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2018.141890>
- Скоцький, А. (2012). Експерименти як передумова формування методологічних засад у сучасному хореографічному мистецтві. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*, 11, 254–260.
- Bremser, M., & Sanders, L. (Eds.). (2011). *Fifty contemporary choreographers*. Routledge.
- Gardner, S. (2007). The Dancer, the Choreographer and Modern Dance Scholarship: A Critical Reading. *Dance Research*, 25(1), 35–53. <https://doi.org/10.1353/dar.2007.0018> [in English].
- Kane, A. (1989). Richard Alston: Twenty-one years of choreography. *Dance Research*, 7(2), 16–54. <https://doi.org/10.2307/1290770>
- Kwan, S. (2017). When is contemporary dance? *Dance Research Journal*, 49(3), 38–52. <https://doi.org/10.1017/S0149767717000341> [in English].
- Martyniv, O. (2018). Tvorchist Marty Hrem u konteksti stanovlennia tantsiu modern [Creativity of Martha Graham in the context of modern dance]. *Youth and Market*, 8(163), 132–135. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2018.141890> [in Ukrainian].
- Reardon, C. (2004, May 9). Dance: Richard Alston's Second Chance. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2004/05/09/arts/dance-richard-alston-s-second-chance.html> [in English].
- Skotskyi, A. (2012). Eksperymenty yak peredumova formuvannia metodolohichnykh zasad u suchasnomu khoreohrafichnomu mystetstvi [Experiments as precondition of forming of methodological principles in modern choreographic art]. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, 11, 254–260 [in Ukrainian].
- Bremser, M., & Sanders, L. (Eds.). (2011). *Fifty contemporary choreographers*. Routledge [in English].
- Gardner, S. (2007). The Dancer, the Choreographer and Modern Dance Scholarship: A Critical Reading. *Dance Research*, 25(1), 35–53. <https://doi.org/10.1353/dar.2007.0018> [in English].
- Herts, I. I. (2016). Mystetstvo Marty Hrem u konteksti stanovlennia suchasnoho yevropeiskoho tantsiu [Martha Graham's art in the context of modern European dance]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 75–79 [in Ukrainian].
- Hrek, V. A. (2019). Improvizatsiia v khoreohrafii: Poliaspektnist proiaviv [Improvisation in choreography: Polyaspectivity of manifestations]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 463–466. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177797> [in Ukrainian].
- Kane, A. (1989). Richard Alston: Twenty-one years of choreography. *Dance Research*, 7(2), 16–54. <https://doi.org/10.2307/1290770> [in English].
- Kwan, S. (2017). When is contemporary dance? *Dance Research Journal*, 49(3), 38–52. <https://doi.org/10.1017/S0149767717000341> [in English].
- Martyniv, O. (2018). Tvorchist Marty Hrem u konteksti stanovlennia tantsiu modern [Creativity of Martha Graham in the context of modern dance]. *Youth and Market*, 8(163), 132–135. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2018.141890> [in Ukrainian].
- Reardon, C. (2004, May 9). Dance: Richard Alston's Second Chance. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2004/05/09/arts/dance-richard-alston-s-second-chance.html> [in English].
- Skotskyi, A. (2012). Eksperymenty yak peredumova formuvannia metodolohichnykh zasad u suchasnomu khoreohrafichnomu mystetstvi [Experiments as precondition of forming of methodological principles in modern choreographic art]. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, 11, 254–260 [in Ukrainian].

## References

# The Phenomenon of Richard Alston's Modern Choreography

Olha Bihus

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to reveal peculiarities of the author's style of Richard Alston's modern dance, and to find out his contribution to the development of modern choreography. *Results.* Based on the analysis carried out, it is proved that there is an increasing interest in the choreographer's creative activity, which represents the transformation of the British dance artistic aesthetics since the sixties of the 20<sup>th</sup> century. The choreographer's favorite motifs are found to highlight two incredibly eloquent characteristics of his style, namely: coordination and ability to move with ease both at high speed and extremely slowly. It is indicated



that in his own performances, R. Alston used an abstract technique in combination with a narrative, the interpretation of which required considerable mental activity from the viewer. It is noted that R. Alston's creativity, due to the deep psychological content of his performances, can be considered as choreographic inter-subjectivism. *Scientific novelty*. For the first time, in domestic art history studies, the creativity of R. Alston, one of the leading European choreographers of the second half of the 20<sup>th</sup> and the first decades of the 21<sup>st</sup> century, is studied; the influence of R. Alston's creative work on the development of the British modern dance idiom is clarified; features of the choreographer's authorial style are revealed. *Conclusions*. R. Alston is one of the most famous Western European dancers and choreographers of the last quarter of the 20<sup>th</sup> – the first decades of the 21<sup>st</sup> century, whose creative work integrates the leading artistic tendencies. In a number of R. Alston's choreographic performances, certain choreographic peculiarities can be viewed. The last ones collectively form a unique style, the basis of which is the technique of M. Graham's modern dance, classical ballet, tai chi, Merce Cunningham's technique, and historical dances. Among the factors that influenced the formation of the choreographer's style, the following ones can be mentioned: interest in dance and music interaction; new experimental forms that contributed to the dance fragmentation, ideas comparison to create a collage of different meanings, involvement of the viewer's intelligence; use of M. Cunningham's decentralization of space. Formed during 1979–1980s, the master's unique style had a huge impact on choreographic art on a global scale, as well as his creativity in the process of staging choreographic works became the basis for further experiments of modern artists. The creativity of R. Alston can be viewed as choreographic inter-subjectivism due to the deep psychological content his performances. The master's artistic innovations while studying the interaction of dance with other forms of art became a stimulus for the transformation of artistic and aesthetic principles, genre and style palette, compositional and technical arsenal of modern choreography.

*Keywords*: modern dance; modern choreography; R. Alston; author's style; stylistic features; movements

### Відомості про автора

**Ольга Бігус**, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-8527-7073, e-mail: olga.bigus@gmail.com

### Information about the author

**Olha Bihus**, PhD in Art Studies, Professor, Honored Worker of Arts of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-8527-7073, e-mail: olga.bigus@gmail.com



## Історико-культурна ретроспектива формування Державного ансамблю танцю України — носія національної культури

Євгеній Рой<sup>1\*</sup>, В'ячеслав Рой<sup>2</sup>

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

<sup>2</sup>Український державний університет імені Михайла Драгоманова, Київ, Україна

**Анотація.** *Мета статті* — виявивши передумови виникнення ансамблевої форми репрезентації української танцювальної культури на прикладі Державного ансамблю танцю України, дослідити історико-культурну динаміку становлення й розвитку державного професійного танцювального гурту; з'ясувати концепцію його функціонування та основні етапи становлення, а також принципи формування багатожанрового репертуару. *Результати дослідження.* Аналіз історичного розвитку й творчої спадщини Державного ансамблю танцю України показав, що з приходом Павла Вірського колектив протягом тривалого часу помітно вирізнявся своїм неповторним колоритом на тлі інших ансамблів. Це насамперед проявлялося не лише в самобутній лексиці, структурній і композиційній побудові чи пластичних інтонаціях, але й в оригінальній манері виконання хореографічних творів та їхньому образно-характерному змісті. У творчості ансамблю простежено наявність єдиної домінуючої тенденції щодо трансформації танцювального фольклору, який завжди був важливим складником переважної більшості народно-хореографічних постановок. *Наукова новизна.* Вперше було зроблено спробу здійснити ретроспективний аналіз творчого шляху всесвітньо відомого мистецького колективу крізь призму його історичного минулого, простежити еволюцію жанрів хореографічного мистецтва ансамблю на різних етапах його розвитку. *Висновки.* Дослідивши творчий шлях танцювального колективу під керівництвом Павла Вірського і його концертний репертуар, можна стверджувати, що на різних етапах свого формування й розвитку відбувалися еволюційні зміни як у постановчій роботі, так і в концертному репертуарі. Зокрема, чітко простежується динаміка процесу творчого зростання колективу, в постановках якого є не тільки побутові танці, але й театралізовано-образні картини, композиції, сюїти, танцювальні мініатюри, балетні вистави тощо. Їхня аналітика дає підстави говорити про те, що колектив танцювального ансамблю, творчість якого являла собою синтетичний жанр мистецької діяльності, поєднав у собі багатство й колорит музичної, театральної й народно-хореографічної культури.

*Ключові слова:* державний ансамбль танцю України; трансформація танцювального фольклору; ансамблева форма танців; синтез сценічних споріднених мистецтв; театралізовано-образний народний танець

Для цитування

Рой, Є., & Рой, В. (2023). Історико-культурна ретроспектива формування Державного ансамблю танцю України — носія національної культури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 121–129. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293297>

### Вступ

Українська народно-сценічна танцювальна культура характеризується тематичним, стилістичним і лексичним розмаїттям. Одним із яскравих її носіїв є Державний ансамбль танцю

України (нині Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського), одним із засновників і балетмейстером-постановником якого був Павло Вірський. Його хореографічне мистецтво й нині позначається тематичним, стилістичним, лексичним розмаїттям,

Надійшла 29.06.2023; Прийнята 08.08.2023

Стаття була вперше опублікована онлайн 15.12.2023

\* Автор для кореспонденції

яке заклало основу для сучасної української народної хореографії. У ньому водночас із традиційними сюжетами, темами, виникають нові чи майстерно інтерпретовані вже давно відомі. Систему художніх образів цього мистецького колективу неможливо уявити без яскравих характерів сценічних персонажів, створених під впливом естетики національного танцювального фольклору, який з перших днів став базовою основою переважної більшості концертних постановок ансамблю.

*Аналіз попередніх досліджень.* Дослідженню історії розвитку української народно-танцювальної культури, життєвого й творчого спадку вітчизняних хореографів минулого століття та їхніх мистецьких колективів у різні роки були присвячені наукові та публіцистичні статті О. Бігус (2015), Т. Благової (2012), Н. Дем'яно (2010), Б. Кокуленко (1999) тощо. Переважна більшість із них лише фрагментарно аналізувала специфіку кожного періоду розвитку танцювальної культури українців, яка, маючи свої особливості, зокрема й регіональні, потребує ретельної аналітики.

Важливий пласт досліджень у сучасній історіографії присвячено й творчому шляху Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені П. Вірського та балетмейстерській діяльності його керівництва. Однією з базисних основ для узагальнення тенденцій розвитку народно-сценічного танцю на прикладі цього ушлявленого колективу стала дослідницька робота Г. Боримської (1974, 1975). Тенденції та закономірності становлення ансамблю в середині минулого століття, його виконавську акторську школу та роль у цьому творчому процесі балетмейстера-постановника П. Вірського висвітлив у своїй науково-публіцистичній праці Ю. Станішевський (Станішевський, 2008). Дослідження української танцювальної культури продовжили науковці нового покоління, зокрема І. Гутник (2023), Т. Павлюк (2005), А. Підлипська (2014) тощо. Зауважимо, що кожен із них лише частково з'ясував питання взаємовпливів між різними видами балетмейстерської діяльності П. Вірського у повоєнні роки, намагаючись зробити обмежений аналіз окремих танцювальних постановок й акцентувати увагу на деяких експериментах митця в галузі вітчизняної народної хореографії. Проте жоден не мав за мету комплексно й цілеспрямовано зробити глибокий культурологічний чи мистецтвознавчий аналіз творчості хореографа. Цю спробу здійснив В. Литвиненко (2017), який намагався висвітлити окремі трансформаційні процеси, роблячи акцент на композиційній побудові концертних постановок та на їхньому органічному взаємозв'язку з театральним і музичним мистецтвом.

Незважаючи на те, що ця проблематика завжди була в центрі уваги дослідників та представників засобів масової інформації і їй в різні роки були присвячені окремі наукові дослідження, сьогодні вона потребує подальшого комплексного й системного вивчення, щоб краще зрозуміти феномен цього явища української культури. Системний аналіз творчого доробку українського хореографа П. Вірського проводять Є. Рой (2023), В. Рой (2019), Є. Рой та В. Литвиненко (2019). Слід зазначити, що сучасні дослідження історіографічних джерел і творів мистецтва вітчизняної народної хореографії сприяють подоланню деяких культурологічно-мистецтвознавчих стереотипів, коли певні аспекти вітчизняної народної хореографії розглядають окремо від інших видів художньо-сценічної творчості. Аналогічне формування наукової думки на основі широких мистецтвознавчих порівнянь та історичних паралелей спонукають нас до формулювання наукових положень щодо культурно-мистецьких традицій, котрі завжди існували в українській народно-сценічній хореографії митця. Пропоноване узагальнювальне мистецтвознавче дослідження є ще одним підтвердженням перспективності цього напрямку творчої роботи.

**Мета статті** — виявивши передумови виникнення ансамблевої форми репрезентації української танцювальної культури на прикладі Державного ансамблю танцю України, дослідити історико-культурну динаміку становлення й розвитку державного професійного танцювального гурту, з'ясувати концепцію його функціонування та основні етапи становлення, а також принципи формування багатожанрового репертуару.

## Результати дослідження

Історична ретроспектива сучасного розвитку українського народно-сценічного танцювального мистецтва вже багато років перебуває в полі зору не лише дослідників з історії вітчизняної культури, а й численних мистецтвознавців, хореографів-практиків і шанувальників народного танцю. Маючи давні історичні корені, воно вражає людей не тільки своєю красою й глибоким наповненням, але й єдністю змісту та форми, тонким лаконізмом і чарівною силою контрасту, доведеного до драматургічного конфлікту; наочним втіленням рельєфного й завершеного драматургічного задуму. Яскравими носієм і репрезентантом цього мистецтва став насамперед Державний академічний ансамбль танцю України під керівництвом Павла Вірського, який у 1959 році за заслуги в розвитку вітчизняного народно-сценічного танцювального

мистецтва отримав почесне звання «заслужений», а в 1971 році — «академічний» (*Державний заслужений академічний ансамбль*, б.д., с. 6).

Поштовхом до появи цього унікального ансамблю став суспільний диспут «За справжній народний танець», розгорнутий в 30-ті рр. минулого століття з ініціативи Комітету в справах мистецтв при Раднаркомі УРСР і прогресивної української інтелігенції на сторінках київської газети «Більшовик».

Суть цього заходу зводилася до необхідності відродження «істинно» народного танцю, очищення його від «псевдонародності». Було ухвалено рішення, що для репрезентації вітчизняної народної хореографії варто використовувати гнучку ансамблеву форму народного танцю, яка мала дозволити новоствореним мистецьким колективам масово популяризувати цей зріз національної культури як у країні, так і далеко за її межами. У квітні 1937 р. за розпорядженням Управління в справах мистецтв при Раднаркомі УРСР було створено Державний ансамбль народного танцю України (Боримська, 1974, с. 18). Його художніми керівниками й балетмейстерами-постановниками стали досвідчені хореографи Павло Вірський і Микола Болотов.

У результаті конкурсного відбору серед танцівників першого складу ансамблю, які пізніше (в різні роки) уславили національне хореографічне мистецтво, можна було побачити прізвища молодих здібних артистів, зокрема В. Бакалейнікова, М. Віленського, Я. Додіна, В. Дуленко, М. Івашенка, Л. Калініна, Н. Коваленка, Б. Каменьковича, І. Курилова, В. Ліхачова, Л. Литвака, А. Плорова тощо. Саме вони становили основу колективу й разом зі своїми балетмейстерами-постановниками приступили до підготовки першої концертної програми (*Державний заслужений академічний ансамбль*, б.д., с. 9).

Зауважимо, що не всі вони рівноцінно володіли академічною школою класичного й народного танців, сценічно-артистичною виразністю, але всі відзначалися високою технічно-виконавською майстерністю й бажанням багато працювати для вдосконалення культури танцю. Крім того, треба зазначити, що деякі з них ніколи не виступали на професійній сцені, але їхня любов до народного танцю й виконавська майстерність давали впевненість у можливості створити цілісний ансамбль однодумців.

Для досягнення цієї мети було розроблено уніфіковану спеціальну систему щоденних занять для всіх без винятку учасників, незалежно від їхньої попередньої професійної підготовки. Поступово постійне вдосконалення танцювальної техні-

ки й артистизму з опорою на віртуозні можливості національного народного танцю ставало нормою повсякденного життя всього творчого колективу. Артисти багато чого навчилися у свого педагога й художнього керівника, переймаючи танцювально-технічну досконалість митця, уміння вправно й темпераментно виконувати пластичні рухи й образні жести (Вірський, б.д., с. 8).

Варто додати, що вирішення організаційних питань щодо комплектації ансамблю було тісно пов'язане з формуванням його репертуарного курсу, який перебував під пильним контролем відповідних державних структур.

Укомплектувавши склад колективу, постановники концептуально зійшлися на тому, що під час формотворення академічного українського народного танцю, курс на який запропонував Павло Вірський, балетмейстерській роботі має бути притаманне тяжіння до філософсько-художніх узагальнень. А воно може бути можливим лише за гармонійного поєднання елементів традиційної народно-танцювальної культури з елементами класичної хореографії.

З урахуванням цих нюансів митці натхненно працювали над створенням першої концертної програми новоствореного ансамблю, включивши до неї й танці, які вже пройшли успішне випробування на Лондонському фестивалі та Московському огляді аматорських танцювальних колективів. Її апробація відбулася в 1937 р. в Москві під час П'ятого Міжнародного театрального фестивалю. Вона ще не мала чіткої тематичної спрямованості, що простежувалося в назвах окремих репертуарних номерів («Барвінок», «Весільний карнавал», «Зимова фантазія», «Козацький танець» тощо), проте не можна було не помітити високоякісну виконавчу культуру артистів (Посадов, 1937).

Мистецтвознавці оцінили виступ українського колективу, відзначили зрілість молодого танцювального колективу, наголосили, що його артисти продемонстрували чітку, незвично пластичну виразність виконання, а танець, музика й художньо-сценічне оформлення концертних номерів становили єдине ціле. Навіть «в'їдливі» критики в цілому погоджувалися, що представлені танцювальні композиції мали яскраве й самобутнє національне забарвлення (Івінг, 1938, с. 32). Це свідчило про те, що хореографи вдало знайшли гармонію між національним етнографічним матеріалом і його сценічним трактуванням, правдиво відображаючи традиції та характер народу.

Поступово репертуар ансамблю розширювався, й невдовзі в концертних програмах водночас з вогнистими «Гопаком», «Козачком» та іншими танцями глядачі побачили мініатюри «Балагури»,



«У забої», сценічно-танцювальні картини «Свято врожаю», «Трактористи», «На балу», які публіка сприймала з незмінним захопленням. Слід зазначити, що завдяки багатій фантазії постановників з простого, на перший погляд, сюжетного матеріалу були створені українські народно-сценічні танцювальні картини. Це були одні з перших на той час танців з очевидними елементами театралізації, з чіткими образними характеристиками, почерпнутими зі скарбниці національної танцювальної культури (Івінг, 1938, с. 34; *Фотодокумент*, б.д., с. 19).

Крім того, в концертних постановках митців розкривався й прихований потенціал танцювального фольклору, про що неодноразово писала тогочасна преса. Дуже влучно охарактеризував творчий підхід хореографів-постановників до нового для себе жанру народної хореографії колишній учасник гурту, а пізніше головний балетмейстер Київського академічного театру оперети О. Сегаль (б.д.), який, пригадуючи перші виступи артистів, говорив, що П. Вірському «... інколи було достатньо ледь вловимого натяку, найпростішого руху, щоб зрозуміти настрій танцю, не того, що існує в народі, а того, що треба створити. А його художня інтуїція і знання допомагали навіть за окремими деталями, що збереглися, зробити сюжетно-образний танець народним надбанням...» (с. 4).

Все це дає підстави говорити про те, що одним із досягнень творчого колективу є надання народному танцю статусу змістовного мистецтва завдяки використанню фольклорного матеріалу зі збереженням його оригінальності.

Театралізація української народної хореографії в ансамблі відбувалася завдяки органічному поєднанню деяких елементів класичного й народно-сценічного танців, що стало невід'ємним складником хореографічної драматургії. Цей сценічний симбіоз у поєднанні з пантомімою став окрасою перших сюжетно-образних танцювальних сценок («На балу»). Крім того, в «Сільських парубочьких розвагах» і частково в «Прикордонниках» глядачі були вражені красою танцювально-композиційних побудов, розмаїттям танцювальних поз, складністю та ефективністю пластично-образних рухів і виразних жестів виконавців. Деякі важливі елементи й художні прийоми були введені постановниками вперше, наприклад, у чоловічому танці з'явилися незвичні високі «кабріолі», обертання в повітрі («тури») і на підлозі («млинци»). Перших їх виконавцями були М. Іващенко, Л. Калінін, В. Ліхачов, які успішно використовували це в запальних, карколомних танцях, за що отримували шквал глядацьких аплодисментів (*Державний заслужений академічний ансамбль*, б.д., с. 9).

Слід зазначити, що одним із популярних у ті роки концертних номерів стала хореографічно-сюжетна мініатюра «Картинки минулого», в якій були задіяні артисти старшої генерації, зокрема, О. Сегаль, Л. Калінін, Б. Таїров та ін. Особливістю мініатюри було те, що танці в ній побудовані на матеріалах народно-ігрової культури, а суттєвим доповненням до цієї постановки слугувала образна пантоміма, яка допомагала мовою танцювальної пластики, міміки й жестів відтворити характери сценічних персонажів (*Державний заслужений академічний ансамбль*, б.д., с. 24; *Фотодокумент*, б.д., с. 19).

Це простежувалося хоча б у тому, що репертуар колективу вже на початковій стадії існування гурту постійно урізноманітнювався, а український танцювальний фольклор набував нового сценічного забарвлення. Героїзація характерного народного танцю почала чітко простежуватися в постановці «Козацький танець» (Рой, 2019, с. 327). Завоювання все більших сфер впливу на глядацьку аудиторію призвело до деяких змін і в підходах до народно-хореографічного мистецтва. Зокрема, естетична цінність танців ансамблю, їх пластична мова почала помітно збагачуватися, а манера виконання відчутно послабила свою канонічність.

Все це свідчило про те, що новоявлений мистецький колектив, який у передвоєнні роки ставав реальним творчим центром вивчення і запровадження елементів національного фольклору у художньо-сценічному варіанті створених танцювальних постановок та репрезентантом української народної хореографії. В ній експериментатори-постановники почали робити перші спроби використання складної взаємодії класики і характерного народного танцю (як не типове явище для народного танцю) для відтворення образних характеристик персонажів, яке на повну силу яскраво проявилось вже у повоєнні роки.

Відродження колективу почалося невдовзі після закінчення Другої світової війни. Було зроблено спробу дещо переорієнтувати його, змінивши первинну назву на Державний ансамбль пісні і танцю України. Проте здоровий глузд все ж «взяв гору» і у жовтні 1951 року після успішного виступу українських артистів на Декаді українського мистецтва та літератури в Москві йому було повернуто первинну назву. Пошук потрібного вектору роботи цього мистецького колективу, який мав би бути національним флагманом вітчизняної народно-танцювальної культури, затягнувся на декілька років. Біля його керма стояли відомі балетмейстери В. Вронський, О. Опанасенко і Л. Чернишова, але вивести ансамбль «на глибини» культурного простору танцювального мистецтва їм не

вдалося. Це й призводило до їх частоті ротації (Благова, 2012, с. 131).

Переглядаючи концертні афіші ансамблю тих років, можна переконатися в безсистемності тогочасного репертуару. Так, серед інших фігурували назви, які були далекі від завдань національного мистецького ансамблю — «Казахська сюїта» і бурятський танець «Мендеш», башкирський танець «Джигіт», «Молдавська сюїта», «Словацька полька», «Возз'єднання» та «Уральські веснянки», «Колушаріор» тощо. Навіть цей неповний перелік тогочасних постановок дає певне уявлення про репертуарно-тематичний «безлад», який був притаманний першій половині 1950-х років. Щоправда, треба згадати й деякі твори з національною тематикою, зокрема, «Веснянки», «Український хоровод», «Козачок», «Вільний козак», «Гопак» тощо (Рой, 2023, с. 383).

Стилістичний різнобій концертних програм з набором номерів, які були позбавлені логічного й образного зв'язку, плинність творчого складу колективу викликали багато критики з боку громадськості на незадовільну роботу ансамблю. Міністерство культури України було змушене терміново вжити рішучих заходів щодо перебудови роботи Державного ансамблю танцю України. Одним із головних завдань був пошук відповідної кандидатури на посаду художнього керівника. Цей процес тривав майже рік і завершився обранням Павла Вірського, який тоді працював з військовими артистами. Саме з його поверненням у 1955 році до художнього керівництва ансамблем намітилися радикальні зміни в роботі колективу.

Дбаючи про художньо-сценічне та музичне оформлення майбутніх концертних постановок, митець відразу ж поставив гостро питання перед відповідним відомством про створення при ансамблі штатного малого симфонічного оркестру, а також про запрошення провідних художників — для моделювання національних костюмів для майбутніх сценічних постановок і композиторів — для написання музики до них. В результаті за порівняно короткий термін роботи Павло Вірський зумів об'єднати досвідчених майстрів-віртуозів народного танцю й обдаровану молодь, представників інших творчих професій, створивши ансамбль однодумців і відкривши нові грані таланту кожного учасника колективу.

Крім того, розуміння важливості ролі народної творчості в постановочній роботі привело до того, що митець поновив вивчення й запис танцювального фольклору, котрий був базовою основою його народно-сценічних танцювальних напрацювань ще в довоєнні роки. Проте це був лише творчий пошук художнього напрямку ввіреного йому

колективу, майбутнє якого він концептуально визначив ще задовго до того, як безпосередньо приступив до керівництва.

Поступово виводячи з репертуару безликі, дещо застарілі концертні номери своїх попередників і тимчасово залишаючи найбільш вдалі, митець спромігся за порівняно короткий термін створити до Третьої декади українського мистецтва та літератури досить цікаву концертну програму.

У результаті творчих пошуків у концертному репертуарі ансамблю з'явилося запальне вітання «Ми з України», а дещо пізніше — «Добрий вечір». Це були цікаві режисерсько-балетмейстерські знахідки, які стали національним маркером ансамблю. Завершував концертну програму карколомний український «Гопак». У ньому кожен танцівник виконував свій іскрометний елемент танцю доби Козаччини, після чого присутні в залі довго аплодували, не відпускаючи зі сцени артистів.

Філігранна техніка артистів ансамблю — це години, дні, місяці напруженої й копійчатої репетиційної роботи, це тривалий шлях від накресленого пунктиром композиційного малюнка танцю («Повзунець») до завершеної, яскравої за сюжетним задумом та виконанням театралізовано-хореографічної картини («Червона калина») чи оригінальних хороводів («Рукодільниці», «Вербиченька») (Литвиненко, 2017, с. 186–187). Проте балетмейстер-постановник і артисти ансамблю, хоча й визнавали значення високої танцювальної техніки виконання, але не вважали лише її основним компонентом народно-танцювального мистецтва.

Майже кожен створений народно-сценічний танець чи сюжетно-хореографічне полотно — це насамперед висока культура виконання. З кожним разом, коли переглядаєш концертну програму цього мистецького колективу (а нині це кадри з кінофільмів про уславлений мистецький колектив, яким керував Павло Вірський), все більше переконуєшся, що переважна більшість сюжетно-образних танцювальних постановок — це театралізовані міні-вистави («На кукурудзяному полі», «Шевчики», «Ляльки», «Чумацькі радощі»). Безумовно, це була ще одна спроба активної театралізації народної хореографії в оновленому в повоєнні роки ансамблі, що було новим явищем в тогочасній українській танцювальній культурі (Боримська, 1975, с. 14).

Набула рис, співзвучних сучасності, й танцювальна постановка картинки старовинного українського театру ляльок «Ой, під вишнею...». Особливо вразили глядачів образи, створені здібними артистами В. Талановою (дівчина), В. Побединовим (старий) та В. Лимарем (парубок). Чудо-

ву театралізовану народну хореографію правдиво й образно передають у сценічно-танцювальній постановці «Подоланочка» провідні солісти ансамблю Л. Постолатій О. Гомон, Р. Лукашина, Н. Храмова. Їм вдалося блискуче розкрити типові національні риси українського народу (Герасимчук, 1958, с. 16).

Згадані вище деякі сценічні роботи з творчого спадку мистецького колективу під керівництвом Павла Вірського свідчать про те, що пошук сучасного стилю в українському танці ні на мить не припинявся

Зауважимо, що, використовуючи у своїх танцювальних постановках різноманітні художньо-виражальні засоби й композиційні прийоми, які до приходу митця були не властиві переважній більшості вітчизняних балетмейстерів-постановників, П. Вірський зробив спробу об'єднати в музично-пластичному синтезі на перший погляд різні та водночас близькі сценічні види мистецтва — хореографічне, театральне й музичне («Подоланочка», «Ми пам'ятаємо!», «Сестри»). Це робилося для того, щоб не лише правдиво відтворити хореографічно-образні характери, але й донести символічно-метафоричною мовою танцювальної пластики до пересічного глядача драматургію свого театралізованого авторського задуму в сюжетних постановках ансамблю (Павлюк, 2005, с. 87–89).

Слід зазначити, що глибоке знання естетичних законів танцю, його пластичної лексики, а також яскрава виражальна палітра й танцювальний фольклор допомагали митцеві в постановці театралізованих хореографічних розгорнутих картин («Запорожці»). У них було відтворено не тільки героїчні будні, але й години дозвілля козаків Запорізького війська гетьмана Богдана Хмельницького. Особливою сценічною артистичністю виділялися солісти Б. Мокров (молодий осавул) і О. Долгих та В. Застрожнов (старі осавули), які демонстрували образне перевтілення, органічно поєднуючи високу танцювальну й акторську майстерність (Вірський, 1967, с. 4).

Відчуття сучасності, наполегливий пошук яскравих танцювальних форм збагачує діапазон багатогранної творчої майстерності хореографа. Широко використовуючи багатства суміжного театального мистецтва, він постійно працює в напрямі театралізації своїх сюжетно-хореографічних постановок.

Створюючи художньо-образні характери, які були нібито «вирвані» з сучасного людського середовища й візуально перенесені на сцену, П. Вірський намагався збагатити діапазон виражальних можливостей українського народного танцю

(«Про що верба плаче», «Шевчики», «Хміль», «Повзунець», «Червона калина»). У цьому й крилася одна з характерних рис великої реформаторської діяльності митця, яка пізніше вражала світ своєю високою професійною майстерністю й могутнім невичерпним талантом. Все це свідчить як про творчий потенціал ансамблю, так і про широке жанрово-стильове розмаїття його репертуару (Рой & Литвиненко, 2019, с. 72–73).

Аналіз концертно-тематичної палітри колективу за часів керівництва Павлом Вірським є яскравим тому підтвердженням. Слід зазначити, що концертні афіши ансамблю періодично доповнювалися новими танцювальними постановками на сучасну тематику, серед яких були й балетні вистави «Чорне золото» та «Жовтнева легенда». Таким чином, народно-танцювальне мистецтво, яке раніше заявляло про себе переважно у фольклорно-традиційній сфері, з часом почало втрачати свої позиції. З його надр виділилася ще одна специфічна сфера — народно-академічна (Станишевський, 2008, с. 127). Отже, в другій половині минулого століття в тогочасному мистецькому просторі Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України завдяки талановитій хореографії Павла Вірського вдало співіснували два різновиди хореографічного мистецтва — народно-танцювальне й народно-сценічне.

## Висновки

Здійснивши екскурс в історичне минуле й проаналізувавши творчий шлях всесвітньо відомого мистецького колективу та його концертний репертуар, робимо висновок про те, що на різних етапах становлення й розвитку ансамблю відбувалися якісні зміни в постановчій роботі, що позначалося на концертному репертуарі. У творчому доробку колективу можна було побачити не тільки стилізовані побутові танці, але й театралізовані картини, сюїти, танцювальні мініатюри, балетні вистави тощо. Танцювальний ансамбль, творчість якого представляла собою синтетичний жанр мистецтва, поєднував багатство й колорит музики, театру й народної хореографії; збагачував і постійно підтримував високий професійний рівень виконавської школи українського народно-сценічного танцю.

Основним напрямом творчої діяльності Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України протягом всього періоду його існування було відродження народно-танцювальних традицій, відтворення автентичності танцювальної культури, популяризація кращих її надбань.



*Наукова новизна* полягає у спробі крізь призму історико-культурної ретроспективи системно дослідити якісні перетворення в процесі функціонування Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України як синтезу споріднених сценічних мистецтв на різних стадіях його розвитку за часів балетмейстера-постановника Павла Вірського.

*Перспективи подальших досліджень.* Ця наукова розвідка не висвітлює всіх аспектів запропонованої проблематики. Вона може мати продовження в напрямі аналізу впливу творчості митця на культурний розвиток сучасної молоді, вивчення його творчої діяльності на балетній сцені, у військових ансамблях, проведення комплексного дослідження процесу формування творчої особистості Павла Вірського.

### Список посилань

- Бігус, О. (2015). *Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону* [Монографія]. Ліра-К.
- Благова, Т. (2012). Розвиток школи українського народного танцю у мистецькій спадщині Л. Д. Чернишової. *Педагогіка і психологія професійної освіти*, 3, 127–136.
- Боримська, Г. В. (1974). *Самоцвіти українського танцю: Про Державний заслужений ансамбль танцю УРСР під керівництвом П. П. Вірського*. Мистецтво.
- Боримська, Г. В. (1975). *Мистецтво хореографічної мініатюри*. Музика.
- Вірський, П. (1967, 12 вересня). Покажемо найкраще. *Вечірній Київ*, 4.
- Вірський, П. (б.д.). [Спогади. Неопубліковані матеріали, листування]. Приватний архів П. Вірського.
- Герасимчук, Р. (1958). Ансамбль танцю УРСР. *Мистецтво*, 6, 14–21.
- Гутник, І. (2023). Інтерпретації українських хороводів і хороводних танців у сучасному професійному народно-сценічному хореографічному мистецтві. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 109–116. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282470>
- Дем'янюк, Н. (2010). *Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В. Верховинця* [Монографія]. АСМІ.
- Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР ім. П. Вірського Міністерства культури УРСР.* (б.д.). (Фонд 643, опис 1, справа 715), Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- За справжній народний танець. (1937, 5 лютого). *Більшовик*.
- Ивинг, В. (1938). *Государственный ансамбль народного танца УССР. Советское искусство*.

- Кокуленко, Б. (1999). *Степова Терпсихора*. Степ.
- Литвиненко, В. А. (2017). *Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Павлюк, Т. С. (2005). *Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст.* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Підлипська, А. М. (2014). Становлення балетмейстерської майстерності П. Вірського та І. Моїсеєва: порівняльний аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 33, 291–299.
- Посадов, А. (1937, 2 грудня). Державний ансамбль народного танцю. *Вісті*.
- Рой, В. (2019, 6 червня). Маловідомі сторінки з життя Павла Вірського (штрихи до творчого портрету). В *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство* [Матеріали конференції] (с. 324–328). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Рой, С. (2023). Еволюційні процеси у народно-сценічній танцювальній культурі України – перспективний вектор її сучасного розвитку (на прикладі творчого доробку Павла Вірського в 50–70-х роках ХХ століття). В Л. П. Бойко (Ред.), *Культура і мистецтво ХХІ століття: полілог сучасної гуманітаристики* (с. 374–412). Видавничий центр КНУКіМ.
- Рой, С. С., & Литвиненко, В. А. (2019). Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образній структурі драматургічної канви сценічного дійства. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 40, 66–74.
- Сегаль, О. (б.д.). [Неопубліковані матеріали, листування]. Приватний архів О. Сегалю.
- Станишевський, Ю. (2008). *Український балетний театр: історія і сучасність*. Музична Україна.
- Фотодокумент.* (б.д.). (Фонд 541, опис 1, справа 4.3), Центральний державний кінофотофоноархів України імені Г. С. Пшеничного, Київ.

### References

- Bihus, O. (2015). *Narodno-stsenichna khoreohrafiia Prykarpatskoho rehionu* [Folk stage choreography of the Carpathian region] [Monograph]. Lira-K [in Ukrainian].
- Blahova, T. (2012). Rozvytok shkoly ukrainskoho narodnoho tantsiu u mystetskii spadshchyni L. D. Chernyshovoi [Ukrainian Folk Dance School Development in Artistic Heritage of L. Chernyshova].



- Pedagogic and Psychology of Professional Education*, 3, 127–136 [in Ukrainian].
- Borymska, H. V. (1974). *Samotsvity ukrainskoho tantsiu: Pro Derzhavnyi zasluzhenyi ansambl tantsiu URSSR pid kerivnytstvom P. P. Virskoho* [Gems of Ukrainian dance: About the State Honored Dance Ensemble of the Ukrainian SSR under the leadership of P. P. Virskiy]. *Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Borymska, H. V. (1975). *Mystetstvo khoreohrafichnoi miniatiury* [The art of choreographic miniature]. *Muzyka* [in Ukrainian].
- Demianko, N. (2010). *Formuvannia natsionalnoi kultury molodi v pedahohichnii spadshchyni V. Verkhovynetsia* [The formation of the national culture of youth in the pedagogical heritage of V. Verkhovynets] [Monograph]. ASMI [in Ukrainian].
- Derzhavnyi zasluzhenyi akademichnyi ansambl tantsiu URSSR im. P. Virskoho Ministerstva kultury URSSR* [State Honored Academic Dance Ensemble of the Ukrainian SSR named after P. Virskiy of the Ministry of Culture of the Ukrainian SSR]. (n.d.). (Fund 643, Inventory 1, File 715), Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy, Kyiv [in Ukrainian].
- Fotodokument* [Photo document]. (n.d.). (Fund 541, Inventory 1, File 4.3), Tsentralnyi derzhavnyi kinofotofonoarkhiv Ukrainy imeni H. S. Pshenychnoho, Kyiv [in Ukrainian].
- Herasymchuk, R. (1958). *Ansambl tantsiu URSSR* [URSSR Dance Ensemble]. *Mystetstvo*, 6, 14–21 [in Ukrainian].
- Hutnyk, I. (2023). Interpretatsii ukrainskykh khorovodiv i khorovodnykh tantsiv u suchasnomu profesiinomu narodno-stsenichnomu khoreohrafichnomu mystetstvi [Ukrainian Round Dance Interpretations in Contemporary Professional Folk and Stage Choreographic Art]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 48, 109–116. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282470> [in Ukrainian].
- Iving, V. (1938). *Gosudarstvennyi ansambl' narodnogo tantsa USSR* [State Folk Dance Ensemble of the USSR]. *Sovetskoe iskusstvo* [in Russian].
- Kokulenko, B. (1999). *Stepova Terpsykhora* [Stepova Terpsichora]. *Step* [in Ukrainian].
- Lytvynenko, V. A. (2017). *Transformatsiia ukrainskoi narodnoi khoreohrafii ta yii kontseptualizatsiia v teatri tantsiu Pavla Virskoho* [The transformation of Ukrainian folk choreography and its conceptualization in the dance theater of Pavlo Virskiy] [PhD Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Pavliuk, T. S. (2005). *Ukrainske baletmeisterske mystetstvo druhoi polovyny XX st.* [Ukrainian choreographic art of the second half of the 20th century] [PhD Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. M. (2014). Stanovlennia baletmeisterskoi maisternosti P. Virskoho ta I. Moiseieva: porivnialnyi aspekt [P. Virskiy and I. Moiseyev choreographic mastery formation: Comparative aspect]. *Topical problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 33, 291–299 [in Ukrainian].
- Posadov, A. (1937, December 2). *Derzhavnyi ansambl narodnogo tantsiu* [State folk dance ensemble]. *Visti* [in Ukrainian].
- Roi, V. (2019, June 6). Malovidomi storinky z zhyttia Pavla Virskoho (shtrykhy do tvorchoho portretu) [Little-known pages from the life of Pavlo Virskiy (touches of a creative portrait)]. In *Kulturni ta mystetski studii XXI stolittia: Naukovo-praktychne partnerstvo* [Cultural and artistic studies of the 21st century: Scientific and practical partnership] [Proceedings of the Conference] (pp. 324–328). National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Roi, Ye. (2023). Evoliutsiini protsesy u narodno-stsenichnii tantsiuvalnii kulturi Ukrainy – perspektyvnyi vektor yii suchasnoho rozvytku (na prykladi tvorchoho dorobku Pavla Virskoho v 50–70-kh rokakh XX stolittia) [Evolutionary processes in the folk and stage dance culture of Ukraine are a promising vector of its modern development (on the example of the creative work of Pavlo Virskiy in the 50s and 70s of the 20th century)]. In L. P. Boiko (Ed.), *Kultura i mystetstvo XXI stolittia: poliloh suchasnoi humanitarystyky* [Culture and art of the XXI century: Polylogue of modern humanities] (pp. 374–412). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Roi, Ye. Ye., & Lytvynenko, V. A. (2019). Synkretyzm tantsiuvalnogo i teatralnogo mystetstva ta yoho proiav u khudozhno-obraznii strukturi dramaturhichnoi kanvy stsenichnogo diistva [Syncretism of the dancing and theatre arts, and its aspect in the artistic structure of the dramaturgical outlines of the scenic activity]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 40, 66–74. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172678> [in Ukrainian].
- Sehal, O. (n.d.). [Neopublikovani materialy, lystuvannia] [Unpublished materials, correspondence]. Private archive of O. Sehal [in Ukrainian].
- Stanishevskii, Yu. (2008). *Ukrainskii baletnyi teatr: Istoriya i sovremennost'* [Ukrainian Ballet Theatre: History and modernity]. *Muzychna Ukraina* [in Russian].
- Virskiy, P. (1967, September 12). Pokazhemo naikrashche [Let's show the best]. *Vechirnyi Kyiv*, 4 [in Ukrainian].
- Virskiy, P. (n.d.). [Spohady. Neopublikovani materialy, lystuvannia] [Memoirs. Unpublished materials, correspondence]. Private archive of P. Virskiy [in Ukrainian].
- Za spravzhnii narodnyi tanets [For a real folk dance]. (1937, February 5). *Bilshovyk* [in Ukrainian].

## Historical and Cultural Retrospective of Founding the State Dance Ensemble of Ukraine as a Bearer of National Culture

Yevhenii Roi<sup>1\*</sup>, Viacheslav Roi<sup>2</sup>

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

<sup>2</sup>Mykhailo Dragomanov State University of Ukraine, Kyiv, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to study the historical and cultural dynamics of founding and developing the state professional dance group, while identifying the prerequisites for the emergence of the ensemble form of representing the Ukrainian dance culture on the example of the State Dance Ensemble of Ukraine; to find out the concept of its functioning and the main stages of its formation, as well as the principles of forming a multi-genre repertoire. *Results.* An analysis of the historical development and creative heritage of the State Dance Ensemble of Ukraine highlights that with the arrival of Pavlo Virskyi, for a long time, this ensemble was noticeably distinguished from other ones by its unique color. Primarily, this was manifested not only in original vocabulary, structural and compositional construction or plastic intonations, but also in unique manner of performing choreographic works, their figurative and characteristic content. In the creative work of this ensemble, the presence of a single dominant tendency in the dance folklore transformation is traced. It has always been an important component of the vast majority of folk choreographic performances. *Scientific novelty.* For the first time, an attempt is made in order to carry out a retrospective analysis of the creative path of the world-famous artistic collective through the prism of its historical past, as well as the evolution of the ensemble's choreographic art genres at various stages of its development are studied. *Conclusions.* While researching the creative path of the dance group under the leadership of Pavlo Virskyi and its concert repertoire, it is stated that at various stages of its formation and development, evolutionary changes took place both in the performance work, and in the concert repertoire. In particular, the dynamics of the process of the group's creative growth can be clearly traced. In its performances, there are not only house dances, but also theatrical figurative scenes, compositions, suites, dance miniatures, ballet performances, etc. Their analysis gives reasons to mention that the collective of the dance ensemble, whose work was a synthetic genre of artistic activity, combined the richness and coloring of musical, theatrical and folk choreographic culture.

*Keywords:* State Dance Ensemble of Ukraine; transformation of dance folklore; ensemble form of dances; synthesis of stage related arts; theatrical figurative folk dance

### Відомості про авторів

**Євгеній Рой**, доктор історичних наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-5566-9604, e-mail: roiyevhen@gmail.com

**В'ячеслав Рой**, здобувач, Український державний університет імені Михайла Драгоманова, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-8244-7858, e-mail: roiyevhen@gmail.com

### Information about the authors

**Yevhenii Roi**, DSc in History, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-5566-9604, e-mail: roiyevhen@gmail.com

**Viacheslav Roi**, PhD Student, Mykhailo Dragomanov State University of Ukraine, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-8244-7858, e-mail: roiyevhen@gmail.com





## Типологія моделінгу в практиках презентації дизайн-інновацій

Людмила Дихнич

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

**Анотація.** *Мета статті* — систематизація типів модельної зовнішності відповідно до основних критеріїв застосування в практиках презентації дизайн-інновацій. *Результати дослідження.* Розроблено типологію моделінгу, виокремлено та обґрунтовано чотири групи типів моделей за критеріями: типи моделей за призначенням; типи моделей за образно-стилістичними ознаками; типи моделей за етнічною приналежністю; типи моделей за віковим розподілом та параметрами фігури. З'ясовано та викладено основні характеристики кожного з різновидів названих груп (30 позицій); представлено візуальні приклади кожного з різновидів. Типаж моделі включає такі складники, як зріст, пропорції, форма обличчя, етнічна приналежність, кольоротип (колір волосся, очей, відтінок шкіри) та естетично-емоційні характеристики. Джерельною базою для розробки типології послуговували фотографії моделей із сайтів сезонів моди, офіційних сайтів дизайнерів і брендів, із друкованих та електронних fashion-видань як України, так і інших країн світу. Наголошено, що для створення адресного комунікаційного посилу в моделінгу важливо розуміти, який типаж моделі буде затребуваний в тому чи іншому сегменті ринку та відповідати його потребам. *Наукова новизна* дослідження полягає в розробці типології моделінгу відповідно до основних критеріїв практик презентації дизайн-інновацій, а саме в обґрунтуванні чотирьох типологічних груп: 1) за різновидами презентацій; 2) за образно-стилістичними ознаками; 3) за віковим розподілом та параметрами фігури; 4) за етнічною приналежністю. *Висновки.* У зв'язку із відсутністю обґрунтованої систематизації типів моделей назріла необхідність розроблення актуальної типології моделінгу в контексті практик презентацій дизайн-інновацій. Виокремлення типологічних груп та обґрунтування різновидів моделей є важливим як з огляду на необхідність цієї інформації в початковому процесі для майбутніх дизайнерів, так і з точки зору доцільного добору моделей у практиці сучасних фахівців системи моди. Розкриття характеристик кожного з різновидів моделей, що є усталеними в практиках українського та світового моделінгу, сприятиме більш свідомому залученню дизайнерами того чи іншого типу відповідно до потреб fashion-ринку.

**Ключові слова:** моделінг; практики презентації в дизайні; типологія моделінгу; типологічні групи; типаж; fashion-ринок; комунікація

### Для цитування

Дихнич, Л. (2023). Типологія моделінгу в практиках презентації дизайн-інновацій. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 130–142. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293298>

### Вступ

Дизайн-інновації в одязі, зачісках, beauty-індустрії представляють різні моделі — жінки, чоловіки, діти всіх вікових груп. Кожен різновид fashion-продукції передбачає свою цільову аудиторію та певний характер візуального простору, завдяки якому стверджуються тенденції моди, а також споживач відчуває можливість задоволення власних потреб. Так, у рекламі одягу для жінок середньої вікової групи доцільно виглядає відпо-

відна модель цього ж віку; мотивацію для купівлі одягу в спортивному стилі молодіжного сегменту підтримають молоді моделі віком до 25-ти років; презентація парфумів із м'якими солодкими нотами буде мати найвиразніший ефект за участі молоді дівчини з широкою усмішкою, а респектабельного чоловічого годинника — в образі чоловіка класичного типу зовнішності, що втілює внутрішню силу й статус. Отже, для створення адресного комунікаційного посилу в моделінгу важливо розуміти, який типаж моделі буде доречний в тому

чи іншому сегменті ринку. Типаж моделі характеризують такі складники, як зріст, пропорції, форма обличчя, етнічна приналежність, кольоротип (колір волосся, очей, відтінок шкіри) та естетично-емоційні характеристики.

У науковій літературі з дизайну типологія моделінгу не стала предметом окремого дослідження, утім розуміння дизайнером важливості вибору відповідного типажу моделі сприятиме успіху рекламної компанії. До того ж, представлення нової продукції дизайну потребує врахування стильових і образних аспектів, специфіки призначення моделі та багатьох інших чинників. Отже, *актуальність теми дослідження* обумовлена відсутністю в науковій мистецтвознавчій літературі системи типів моделей, об'єднаних за своїми різновидами в групи за критеріями застосування в практиках презентації дизайн-інновацій. Систематизація різновидів образів моделей є важливою як з огляду на необхідність цієї інформації в початковому процесі для майбутніх дизайнерів, так і з точки зору доцільного добору моделей у практиці сучасних фахівців системи моди.

*Аналіз попередніх досліджень.* У проведенні цього дослідження спираємося на висвітлення проблематики моделінгу в працях науковців і практиків. Серед досліджень у науковій площині виділимо роботу Ешлі Мірс (Mears, 2008) «Дисципліна подіуму: гендерну, влада і невизначеність у модельному бізнесі», де американська соціологиня, письменниця й манекенниця розглядає те, як моделі перетворюються на образи. «Робота манекенниці — трудовий процес, який дисциплінує і в якому жіночий тілесний капітал перетворюється на культурний продукт. Моделі мобілізуються в образах через дотримання мінливих норм — концепції, введеної для опису дисципліни ринкових обмежень», — зазначає авторка. Спроба зрозуміти моделінг як культурний феномен спонукали Патрісію Солей-Белтран (Soley-Beltran, 2006) поглянути на цю сферу з наукового погляду. У праці «Моделі як ідеальні втілення нормативної ідентичності» авторка розмірковує над питанням — чи можливо проявляти власну ідентичність у діяльності, що базується на здатності до швидкої адаптації, де власну особистість постійно модифікують або навіть радикально змінюють відповідно до вимог кожної фотографії. Вона зазначає: «Моделі вчать здійснювати жорсткий контроль над своїм тілом, мімікою, зовнішнім виглядом, публічною поведінкою й саморозумінням відповідно до встановлених ідеалів, а їхні публічні образи перетворюються на складні артефакти через послідовне додавання шарів символічних значень. Підсумовуючи, можна сказати, що дослідження

моделінгу показує, як штучний конструкт, публічні образи моделей стають еталоном для престижного наслідування».

Стосовно моделінгу можемо констатувати, що розкриття типології в науковій літературі недостатнє. Різновиди типів модельної зовнішності подають ті автори, які розповідають про професію моделі, характеризують сучасні напрями роботи в модельному бізнесі. Так, підприємець і засновник маркетингової платформи А. Сінгх (Singh, 2023) характеризує 15 типажів. Автор книги «Як стати успішним актором і моделлю» А. Маркус (Marcus, 2023) представляє 16 різних типів моделінгу. Модель В. Гоменюк (Gomeniouk, 2020), яка працювала з відомими американськими брендами Bumble & Bumble, Nike і LuLuLemon (модельна агенція Ford Models), висвітлює у своїх публікаціях специфічні відмінності одного типу від іншого, зокрема, розкриває різницю між моделлю для подіуму та редакційною моделлю (Marcus, 2023). Як засвідчує проведений аналіз літератури, проблема структурування типів моделей потребує уваги та системної розробки.

**Метою статті** є систематизація типів модельної зовнішності відповідно до основних критеріїв застосування в практиках презентації дизайн-інновацій.

## Результати дослідження

Модель — це одна з тих професій в системі моди, яка дозволяє реалізувати творчий потенціал в одному або в кількох типах моделінгу. Детальніше зупинимося на розмірних стандартах моделі, оскільки в таких актуальних типах моделінгу, як подіумний і рекламний, їх суворо дотримуються. Необхідність дотримання єдиних міжнародних вимог пояснюється розвиненим світовим ринком: незалежно від того, проходить презентація дизайнера в Лондоні, Парижі, Гонконгу, Нью-Йорку чи Берліні, модні колекції створюють у певній розмірній шкалі.

Як зазначається на офіційному сайті німецької агенції SMmodels, моделі одягу за стандартними параметрами відповідають високому жіночому зросту 178 см і, як правило, розміру виробів 34 або 34, 36 (ЄС). Жінки не повинні бути вищими за 181 см. Для чоловіків особливо важливо, щоб тіло не мало ознак натренованої фізичної форми. Це заважає звичайним чоловікам ідентифікувати себе із моделлю-демонстратором і, відповідно, визначитися з можливістю носити такий одяг. Чоловічі моделі повинні мати мінімальний зріст 185 см та максимальний — 195 см. На показі всі моделі приблизно одних параметрів — і саме це допомагає



споживачам сприймати модні речі (*Requirements of modeling*, 2023).

Якщо в ранній період становлення практики модних показів 1920-х рр. розрізняли всього лише кілька категорій моделей — «mannequin de cabine» (фр. моделі для примірки), «mannequin vedette» (фр. модель-зірка, спеціально запрошена для модного дефіле, нештатна модель Будинку моди), «mannequin volante» (яку запрошували для показів за кордоном), «mannequin mondain» (фр. світська модель, яка відвідували світські раути у вбранні, безкоштовно представленому модним Будинком для просування продукції серед потенційних покупців), «mannequin doublure» (фр. модель-дублер, антропометричні параметри якої були схожими з голлівудськими акторами й актрисами — іконами стилю) (Дихнич, 2017, с. 27), то сьогодні нараховуємо більше ніж двадцять типів.

Спираючись на досвід наведених вище авторів, можна зробити розподіл в моделінгу на чотири основні типологічні групи за такими критеріями:

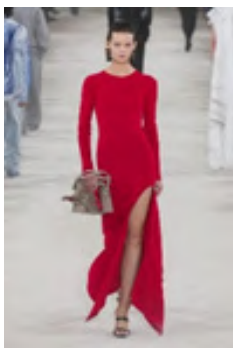
- 1) за різновидами презентацій,
- 2) за образно-стилістичними ознаками;
- 3) за віковим розподілом та параметрами фігури;
- 4) за етнічною приналежністю.

Охарактеризуємо кожну з цих типологічних груп; з метою раціонального викладу в кожній із перелічених груп було об'єднано приклади моделей чоловіків і жінок

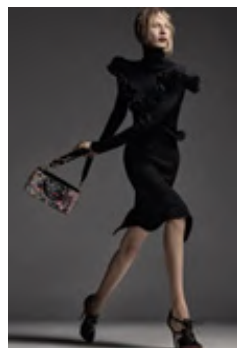
#### Типи моделінгу за різновидами презентацій

*a) Runway model (подіумна модель)* — презентує нові розробки дизайнерів та впливає на їхню адаптацію на ринку (Рис. 1, а).

а) **Runway models**  
(подіумна модель)



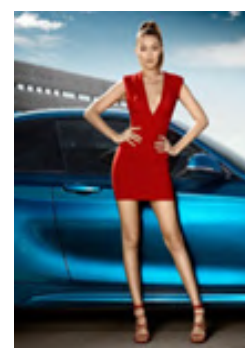
б) **Promotional Model**  
(рекламна модель)



в) **Catalog models**  
(модель для каталогу)



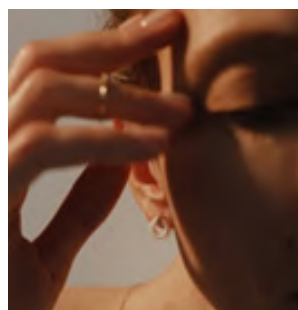
г) **Commercial Model**  
(комерційна модель)



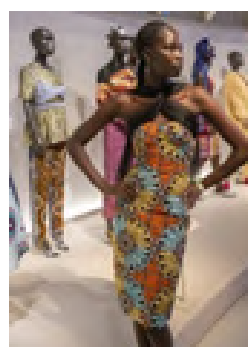
д) **Editorial models**  
(редакційна модель)



е) **Parts models**  
(модель деталей)



ж) **Exhibition model**  
(модель для виставки)



з) **Stock Photography Modeling** (модель для стокових фотографій)



**Рис. 1.** Типи моделей за різновидами презентацій

1а — Ірина Кравченко під час показу Glenn Martens, осінь-зима 2023. Y/PROJECT, Франція (#Irina Kravchenko, 2023)

1б — Джулія Нобіс у рекламній компанії Dior осінь-зима 2017, Франція (Peoples, 2016)

1в — Модель із каталогу Voronin: Костюми (*Костюми*, б.д.)

1г — Джиджи Хадід у рекламі компанії BMW. Німеччина, 2016 (Boeriu, 2016)

1д — Дар'я Вербова на фото С. Пена для Vogue Ukraine, березень 2013 (*Fashion editorial*, 2013)

1е — Модель демонструє сережки з жовтого золота з діамантом Smart & Beautiful. Компанія Sova, Україна (*Сережки з жовтого золота*, б.д.)

1ж — Адель Бол під час виставки Africa Fashion. Музей Вікторії й Альберта, 2022 (Lee, 2023)

1з — Адріана Родригес — модель стокових фотографій. 2021, США (Attie, 2021)

Система моди є найвимогливішою до стандартів фігури саме в цій категорії; окрім відповідності зовнішнім стандартам необхідно відповідати стилю й темі колекції. Подіумні моделі демонструють багато різних предметів одягу, зокрема купальники, нижню білизну, сукні, костюми, повсякденний одяг і вбрання високої моди. Важливим є уміння позувати перед камерою у відповідних точках подіуму та в русі, оскільки фото публікуються в численних засобах масової інформації та передають враження та уявлення про виріб протягом довгих років;

б) *Promotional model* (рекламна модель, також відома як промо-модель або амбасадор бренду (Рис. 1, б)). Бренди наймають таких моделей, а в деяких випадках залучають широко відомих публічних особистостей для просування своєї продукції чи послуг серед цільової аудиторії. Зазвичай моделі працюють над завданнями брендів, орієнтованих на потреби певних категорій споживачів. Вони є частиною рекламних заходів, цифрових презентацій. Основна частина їхньої роботи полягає в стимулюванні попиту споживачів на певний продукт чи послугу;

в) *Catalog model* (модель для каталогу). З розвитком інтернету моделі для каталогу стали користуватися значним попитом; вони мають асоціюватися з реальними людьми, привертати увагу різноманітної аудиторії (Рис. 1, в). Мета цього виду презентації передбачає демонстрацію в кількох ракурсах і полягає в розкритті всіх переваг виробу з використанням привабливих візуальних ефектів та добре написаного рекламного тексту. Ця категорія включає низьких, високих, молодих, літніх, худих або великих розмірів моделей різних національностей;

г) *Commercial model* (комерційна модель) — задіяна в друкованих виданнях, цифровому сегменті та телебаченні. Завдання комерційної моделі полягає в тому, щоб представити одяг, fashion-продукт або товари інших категорій ринку для реалізації (Рис. 1, г). Жінки та чоловіки можуть бути будь-якого віку, мати різні параметри фігури та зріст, оскільки їхня функція варіюється від реклами певного продукту до маркетингових заходів;

д) *Editorial models* (редакційна модель). Редакційний, або «друкований» моделінг, стосується демонстрації поточних тенденцій моди від дизайнерів та оглядачів, останніх інновацій в макіяжі, зачісці, догляді за шкірою тощо; викладу історій та інтерв'ю, проілюстрованих за допомогою фотографій моделей — жінок, чоловіків, дітей (Рис. 1, д). Такі публікації бачимо на редакційних розворотах різних журналів — Elle, Vogue, Harper's Bazaar, Glamour та ін. Моделі зазвичай прикрашають і їхні обкладинки;

е) *Модель деталей* (*Parts model*). Цей тип моделей спеціалізується на демонстрації виробів на окремих частинах тіла — таких, як руки, ноги, сто-

пи, риси обличчя (Рис. 1, е); може бути залучена як редакційна чи рекламна модель, так і модель для каталогу. Демонстрування окремих частин тіла передбачає конкретні візуальні вимоги. Наприклад, для реклами виробів ювелірного бренду модель має мати бездоганну, гладеньку шкіру рівного тону, добре доглянуті та сформовані нігті тощо;

ж) *Exhibition model* (модель для виставки) — працює на виставкових майданчиках або біля стендів і представляє дизайнера або мистецьку (чи будь яку іншу) установу для відвідувачів (Рис. 1, ж). Їх наймають із кількох причин: моделі для виставок сприяють виділенню стенда серед інших компаній, з якими є конкуренція за увагу відвідувачів. Окрім зовнішньої демонстрації, до функцій виставкової моделі часто входить висловлювання думки, пояснення або поширення інформації про виріб, компанію, модний будинок та специфіку його діяльності. Виставкова модель може допомогти компанії впоратися з великою кількістю відвідувачів, збільшивши кількість продажів або потенційних клієнтів;

з) *Stock photography modeling* (стоковий фото-моделінг) почав стрімко розвиватися з розвитком інтернет- та цифрових технологій. Фотографи, які спеціалізуються в стоковому сегменті ринку, наймають моделі і створюють стандартне фото у форматі рекламного, після чого розміщують знімки на веб-сайтах стокових фотографій (Рис. 1, з). Будь-яка компанія може орендувати або купити зображення. Особливого значення в цьому напрямі набуває юридичний контроль використання фото.

#### Типи моделей за образно-стилістичними ознаками

а) *Classic face* (класичний): його характеризують овальна форма й правильні риси обличчя; такий тип є надзвичайно актуальним завдяки своїй універсальності (Рис. 2, а);

б) *Baby face* (образ ляльки) — вирізняє великі широко розплющені очі, маленький ніс, пухкі губи, яскраво виражені щоки (Рис. 2, б);

в) *Androgynous* (андрогінний) тип — передбачає поєднання в одній людині рис, які вважають жіночими й чоловічими (Рис. 2, в). Андроґінність характеризується, найчастіше, багатим інтелектуальним потенціалом, гнучкістю рольової поведінки, високими соціально-адаптивними здібностями;

г) *Strong face* (суворий) — типаж із зосередженим пронизливим поглядом, високими вилицями, тонким прямим носом; в цілому справляє враження неприступної зовнішності (Рис. 2, г);

д) *Glamour model* (гламурна модель) має випромінювати привабливість або витончене хвилювання. Моделі Glamour має бути не менше, ніж 18 років; цей типаж зосереджений на зовнішньому вигляді чи презентації самої моделі (Рис. 2, д). Типаж зазвичай

можна побачити в публікаціях комерційного характеру, в журналах, плакатах, календарях;

е) *Brutal face* (брутальний) тип — найчастіше застосовується в чоловічому моделінгу (Рис. 2, е) й передбачає особливу манеру поведінки, яка не відповідає етикету суспільства, а є проявом лише власних бажань. Брутальному типу властиві зумисна недбалість в одязі, пом'ятість тазухвалість, триденна щетина тощо;

ж) *стилістика хіп-хоп і реп-культур* — використовується в моделінгу, розрахованому на відповідну цільову категорію — молодь або людей, відкритих до експериментів зі стилем (Рис. 2, ж). Також залучення моделей із зовнішніми рисами представників окремих напрямів та субкультур засвідчує де-

мократичність та повагу бренду до різних уподобань суспільства;

з) *Strange face* (незвичне обличчя), або *альтернативна модель*, — ця підгрупа не відповідає «типовим» стандартам моделінгу (Рис. 2, з). У багатьох із демонстраторів є певні оригінальні риси зовнішності — татуювання, пірсінг, незвичайний вигляд частин обличчя, непропорційність фігури, нерівний тон шкіри, креативні зачіски та ін., що додає їм оригінального вигляду та добре запам'ятовується. Найчастіше вони працюють як каталожні моделі; фото з нетиповими моделями можуть бути представлені на інтернет-сайтах, у соцмережах та в спеціалізованих журналах.

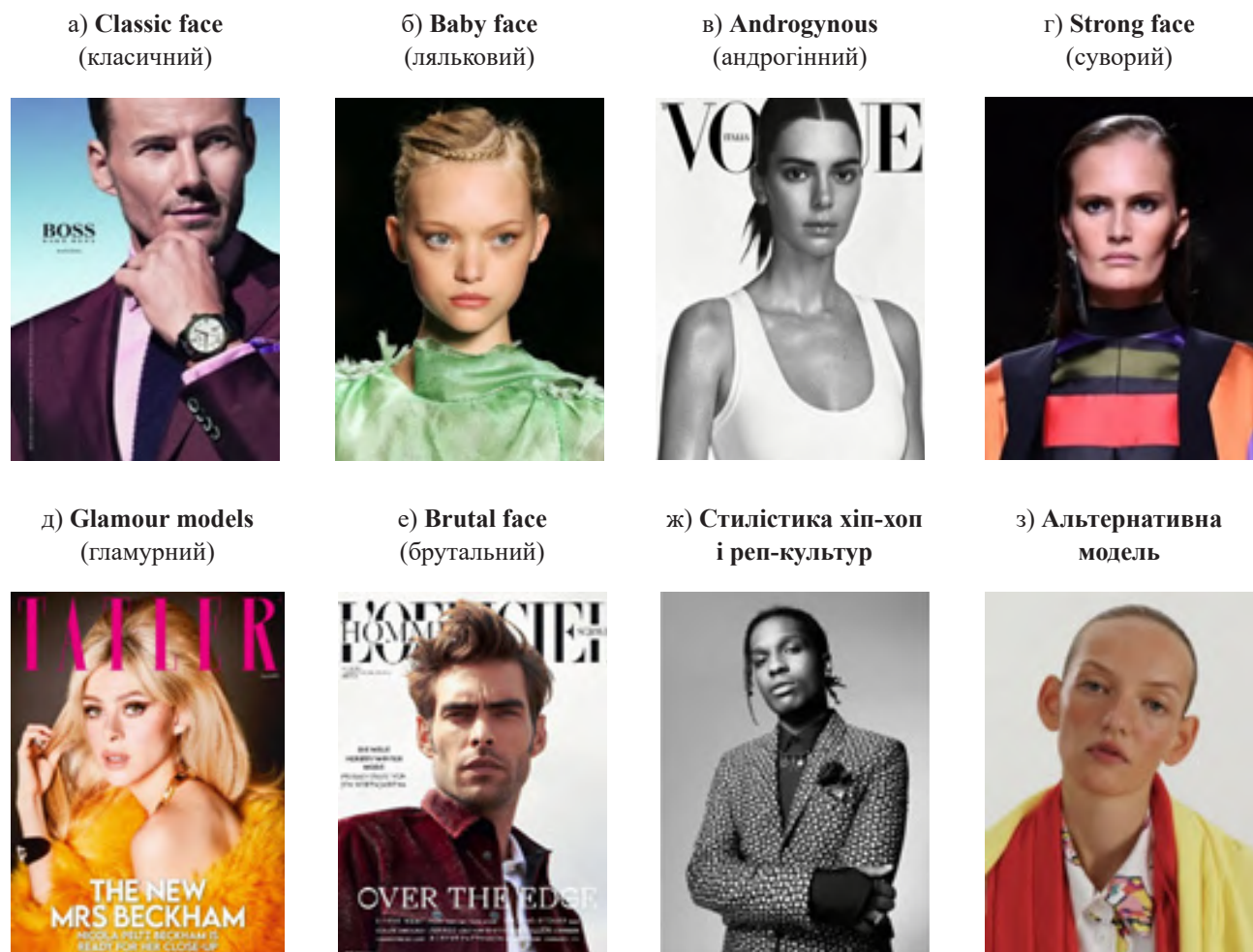


Рис. 2. Типи моделей за образно-стилістичними ознаками

- 2а — Алекс Лундквіст у рекламній компанії аксесуарів HUGO BOSS, весна-літо 2014, Швейцарія (*Hugo Boss Spring/Summer*, 2014)  
 2б — Джемма Ворд під час показу Rochas by Olivier Theyskens, весна-літо 2006, Париж (Eckardt, 2018)  
 2в — Кендалл Дженнер на обкладинці журналу Vogue. Італія, 2023 (*Kendall Jenner*, n.d.)  
 2г — Алла Костромичева під час показу Balmain. Франція, 2016 ("ReLive: Алла Костромичева", 2016)  
 2д — Никола Пельц у пальті з колекції MICHAEL KORS для обкладинки журналу Tatler. Велика Британія, 2022 (Austin, 2022)  
 2е — Джон Кортахарена для L'Officiel. Швейцарія, 2017 (Andonov, 2017)  
 2ж — A\$AP Rocky для Dior Homme. Франція, 2016 (Bobila, 2016)  
 2з — Юля Мусейчук. Лукбук колекції POUSTOVIT. Весна-літо, Київ, 2022 ("Бренд Poustovit презентує", 2022)



**Типи моделей за етнічною приналежністю**

а) *Слов'янський тип* — характеризується м'якими рисами овального або круглого за формою обличчя, широко посадженими великими очима блакитного, зеленого або сірого кольору, з прямим або кирпатим носом; волосся — світло- або темно-русяве (Рис. 3, а);

б) *Європейський тип* — характеризується розмаїттям через історичне змішування різних етнічних груп. Так, можна зустріти розмаїту кольорову гаму волосся й очей, однак загальними характерними рисами представників цього типу є світла або світло-коричнева шкіра і прямий ніс (Рис. 3, б);

в) *Скандинавський (нордичний) тип* переважно представлений мешканцями Скандинавії (шведи, фіни, англійці, норвежці і голландці). Названі

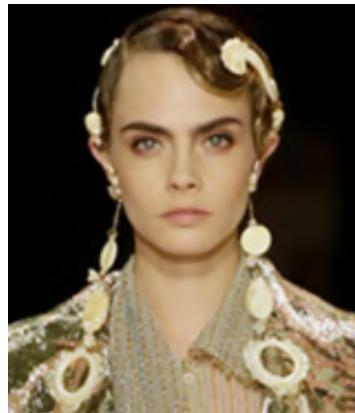
представники зазвичай високі на зріст, зі світлою рожево-білою шкірою, з головою видовженої форми, глибоко посадженими очима; ніс виступає не дуже сильно, однак помітно виступає підборіддя; брови — майже рівні, губи — тонкі й невиражені (Рис. 3, в).

г) *Афроямайський тип* (як і афроамериканський) — набув поширення з 1970-х рр., коли США й країни Африки усвідомили необхідність відкриття широких соціальних можливостей представникам темношкірої раси. Завдяки поширенню цього руху як у журналах, так і на подіумах, дизайнери почали активно долучати представників цих етнічних груп (Рис. 3, г), які вирізняються темно-коричневим відтінком шкіри й волосся, підборіддя має помірний виступ, очі темно-карі.

а) Слов'янський тип



б) Європейський тип



в) Скандинавський (нордичний) тип



г) Афроямайський тип



д) Африканський тип



е) Азіатський тип



**Рис. 3.** Типи моделей за етнічною приналежністю

3а — Сніжана Онопко. Асоціація моделей України (*Снежана Онопко*, 2023)

3б — Кара Делевінь під час показу Fendi (*Парад звезд*, 2021)

3в — Хелена Кристенсен на обкладинці STYLEBY. Данія, 2016 (Bergh, 2016)

3г — Наомі Кемпбелл на святковому прийомі Met Gala 2019. США (Barnard, 2019)

3д — Адель Бол. Рекламне фото (*Adhel Bol*, 2023)

3е — Лю Вэнь під час показу Diane von Furstenberg. США, 2013 (*China Spotlighted*, 2013)



д) *Африканський тип* відрізняється від попереднього надзвичайно темним кольором шкіри, чорним тонким кучерявим волоссям, низько посадженим обличчям з темними карими або чорними очима, пласким носом і потовщеними губами (Рис. 3, д).

е) *Азіатський тип* моделей набув поширення в моделінгу на початку XXI ст. (Рис. 3, е). У цей період кожен китайський бренд хотів дати своєму споживачеві відчуття того, що перед ним інтернаціональна марка, тому для його презентації залучали європейський типаж моделей. Однак незабаром китайські моделі почали набувати статусу топ-моделей у європейських столицях моди, тож, звісно, деякі великі європейські бренди дотрималися цієї тенденції й почали запрошувати китайських моделей також.

Слід зазначити, що існує велика кількість класифікацій представників різних етносів. У представленому дослідженні наводимо лише яскраво виражені на світовому подіумі різновиди для того, щоб продемонструвати інтернаціональний характер моди та її доступність для представників будь-яких народів.

#### Типи моделей за віковим розподілом та параметрами фігури

а) *Standard model (стандартна модель)* — жінки й чоловіки від 18 до 40 років, які можуть презентувати всі види одягу, прикраси, взуття та інші товари й послуги індустрії моди й краси (Рис. 4, а);

б) *Mature model (зріла модель)* — як правило, старша за 40 років, добре підготовлена фізично. Цей тип моделінгу стверджує, що носити стильний і модний одяг можна протягом всього життя (Рис. 4, б). Такі вікові особливості, як сивина чи зморшки, не є приводом для хвилювання. Важливо, щоб така модель випромінювала впевнену особистість і розуміння повноти життя на будь-якому етапі. Значна кількість модних журналів, провідні будинки моди та бренди люксового сегменту використовують ідею залучення моделей різного віку для своїх рекламних кампаній і каталогів.

в) *Plus-size (моделі великих розмірів)*. Із зростанням попиту в індустрії моди на одяг великих розмірів з'являється більше можливостей для моделей цієї підгрупи (Рис. 4, в). Агенції часто мають окремий підрозділ моделей великих розмірів; все більше дизайнерів і компаній пропонують новий погляд, переосмислюючи встановлені стандарти модельної зовнішності в моді, що відрізняються від традиційного модельного бізнесу з високими й худорлявими фігурами. Модель великих розмірів може демонструвати

ти одяг на подіумах, працювати над проєктами з модними брендами, брати участь у комерційних зйомках для журналів і засобів масової інформації, пропагувати впевненість у собі;

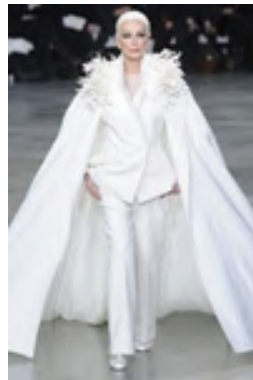
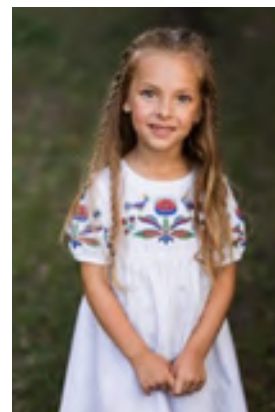
г) *Petite model (мініатюрна модель)*. Практика моделінгу довела, що не обов'язково бути зростом 6 футів. Моделі 5 футів 3 дюйма (160.12 см) — Рис. 4, г — мають популярність і приваблюють особливу увагу ЗМІ, глядачів і шанувальників дизайнера й водночас фіксують увагу на виробі й на колекції в цілому. Окрім подіуму, мініатюрна модель може бути зайнята в комерційному, гламурному та рекламному секторах;

з) *Fitness model (фітнес-модель)* — представляє висококонкурентну галузь, яка вимагає наполегливої праці. Більшість фітнес-моделей є прихильниками здорового способу життя та випромінюють позитивну енергію (Рис. 4, д). Існує значний попит на фітнес-моделі в компаніях, які виробляють і реалізують одяг для спорту та фітнесу.

д) *Expecting Modeling (моделінг для вагітних)* — спрямований на конкретний сегмент одягу й спеціалізується на представленні виробів для вагітних у журналах, рекламних і телевізійних роликах тощо. Поширеною є практика демонстрації такого одягу моделями під час своєї вагітності (Рис. 4, д), що забезпечує природність і позитивне сприйняття брендів цільовою аудиторією;

е) *Child Model (модель дитина)*. Агенції й дизайнери зазвичай залучають дітей від молодшого до підліткового віку, які є активними, контактними та швидко навчаються (Рис. 4, е). Дитячу модель можна залучати до різних проєктів — від редакційних робіт до рекламних контрактів

ж) *Fit model (відповідні розмірні моделі)* співпрацюють із модельєрами та виробниками на етапі опрацювання форми й конструкції виробу — для визначення, перевірки й корекції розмірів, для опрацювання драпірування та інших ефектів, посадки та комфорту руху (Рис. 4, ж). Оскільки модна індустрія обслуговує широку аудиторію, зразки потребують перевірки з урахуванням розмаїття форм і розмірів. Продукцію деяких фабрик і великих підприємств неможливо відправити в масове або серійне виготовлення без такої перевірки. Процес роботи з розмірною моделлю відбувається «за кадром» і не вимагає фотосесій і публікацій в журналах чи каталогах. Утім їхня робота потребує підтримання постійної ваги, незалежно від того, є вони мініатюрними чи повними.

а) **Standard model**  
(стандартна модель)б) **Mature model**  
(зріла модель)в) **Plus-size**  
(моделі великих розмірів)г) **Petite model** (мініа-  
тюрна модель)д) **Fitness model**  
(фітнес-модель)ж) **Expecting modeling**  
(моделінг для вагітних)з) **Child model**  
(модель дитина)е) **Fit model** (відповідна  
розмірна моделі)**Рис. 4.** Типи моделей за віковим розподілом та параметрами фігури

4а — Дева Кассель для реклами парфумів Dolce&amp;Gabbana. Мексика, 2021 (Василенко, 2021)

4б — Кармен Делль'Орефіче під час показу Stephane Rolland. Франція, 2013 (*Stephane Rolland*, 2013)

4в — Кендіс Хафін на обкладинці журналу ELLE. США, 2017 (Rodulfo, 2017)

4г — Лілі-Роуз Дешп під час показу Chanel. Франція, 2016 (Kirkpatrick, 2017)

4д — Майкл Б. Джордан в рекламі білизни Calvin Klein. США, 2023 (Ferere, 2023)

4е — Міранда Керр у сукні Balenciaga на обкладинці Vogue. Австралія, 2010 (Milligan, 2010)

4ж — презентація сукні з Етноколекції фабрики дитячого одягу Bembi за малюнками Івана Приходька (Селіщева, 2022)

4з — Відповідна модель Ханна Джонсон із дизайнеркою Тіан Джастман. 2015, США (*Fit Modeling*, 2023)

Зауважимо, що робота з «живими» моделями відома ще з початку ХХ ст. й посідала значне місце у творчості Г. Шанель, К. Діора, К. Баленсиаги, І. Сен Лорана та ін. У сучасній організації виробництва відбулися суттєві зміни, у зв'язку з цим вважаємо за потрібне висвітлити еволюцію роботи відповідної розмірної моделі за допомогою кількох прикладів. Професійна підготовка К. Баленсиаги відрізняла його від інших кутюр'є того часу: він знав своє ремесло зсередини і був знавцем кожного етапу процесу виготовлення — від створення викрійки до крою, з'єднання елементів та оздоблення одягу (Рис. 5, а). Для нього процес

проекування починався з тканини, а не з ескізу. «Тканина вирішує», — заявив він, доводячи, що він знає, як використовувати матеріали з найкращим ефектом (*Introducing Cristóbal Balenciaga*, 2017).

На відміну від середини минулого століття, будинок Diog запровадив заміну «живих» моделей відповідними розмірними манекенами; процес такої роботи в сегменті haute couture бачимо на Рис. 5, б. У сучасному масовому виробництві відповідні розмірні моделі є незамінними; пропозиції щодо їхніх розмірів можемо бачити на сайті модельної агенції «FITmodels L.A.» м. Лос-Анджелес (Рис. 5, в). Розмірні моделі є різними з точки зору форми тіла й зросту, оскільки

необхідно опрацювати й представити кожен розмір одягу. Завдяки ідеальній відповідності розмірній сіт-

ці моделі цього типу відіграють дуже важливу роль у тому, як сидить одяг, що представлений на ринку.



а) Крістобаль Баленсиага за роботою. Париж, Франція 1968 р. (*Introducing Cristóbal Balenciaga*, 2017)



б) Дизайнер модного будинку Dior за роботою. Париж, Франція, 2018 (Robinson, 2017)



в) Представлення сучасної відповідної розмірної моделі на сайті агенції FITmodels L.A. Лос-Анджелес, США, 2023 (*Size 4 Fit Models*, n.d.)

## Висновки

З метою охоплення широкої цільової аудиторії та представлення fashion-продукції якомога виразніше, дизайнери й модельні агенції залучають моделей — різних за параметрами фігури та зовнішніми даними. Що вища якість та ексклюзивність представлення виробу для споживача, то ширші можливості реалізації та успіху на ринку. Сучасна система моди є різноманітною та динамічною, і дизайнеру необхідно виявити неабияку обізнаність при виборі типажу моделі, адже подіум, обкладинка журналу чи реклама висувують специфічні вимоги в процесі створення образів.

*Наукова новизна* дослідження полягає в розробці типології моделінгу відповідно до основних

критеріїв практик презентації дизайн-інновацій. Розмаїття типажів моделей структуровано в чотири типологічні групи:

1) типи моделінгу за різновидами презентацій: подіумна модель, рекламна модель, модель для каталогу, комерційна модель, редакційна модель, модель деталей, модель для виставки, стоковий фотомоделінг;

2) типи моделей за образно-стилістичними ознаками: classic face, baby face, androgynous, strong face, glamour model, brutal face, стилістика хіп-хоп і реп-культур, strange face або альтернативна модель;

3) типи моделей за етнічною приналежністю: слов'янський тип, європейський тип, скандинавський (нордичний) тип, афроямайський тип, африканський тип, азіатський тип;



4) типи моделей за віковим розподілом та параметрами фігури: стандартна модель, зріла модель, модель великих розмірів, мініатюрна модель, фітнес-модель, моделінг для вагітних, відповідна розмірна модель.

В цілому до обігу наукових досліджень з дизайну введено 30 типажів моделей, проілюстрованих жіночими й чоловічими образами різного призначення, з різними характеристиками, з особливостями презентації та сприйняття аудиторією.

*Перспективи подальших досліджень* полягатимуть у поглибленні типології моделінгу завдяки систематизації різновидів показів.

## Список посилань

- Бренд Roustovit презентує лукбук сезону весна-літо 2022. (2022, 23 лютого). *Marie Claire*. <https://marieclaire.ua/uk/fashion/644006>
- Василенко, К. (2021, 31 мая). *Дева Кассель на обложке Harper's Bazaar Mexico*. Woman.ua. [https://woman.ua/110945-deva-kassel-na-oblozhke-harpers-bazaar-mexico/#google\\_vignette](https://woman.ua/110945-deva-kassel-na-oblozhke-harpers-bazaar-mexico/#google_vignette)
- Дихнич, Л. П. (2017). До історії модних показів в Європі на рубежі XIX–XX століть. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 1(8), 24–28.
- Костюми*. (б.д.). Voronin. Взято 2 жовтня, 2023 року з <https://online.voronin.ua/katalog/kostumu/>
- Парад звезд: Демі Мур, Кейт Мосс і Белла Хадід на показі Fendi в Парижі*. (2021). ELLE Ukraine. <https://elle.ua/moda/novosty/demi-mur-keyt-moss-i-bella-hadid-na-pokaze-fendi-v-parizhe/>
- Селищева, Л. (2022, 3 серпня). *Дитячий одяг Bembі випустить колекцію з казковими малюнками Івана Приходька*. Наш Київ. <https://nashkiiev.ua/news/dityachii-odyag-bembi-vipustit-kolektsiyu-z-казковими-malyunkami-ivana-prihodka>
- Серезки з жовтого золота з діамантом Smart & Beautiful* [Зображення]. (б.д.). Sova. Взято 25 вересня, 2023 року з <https://sovajewels.com/ua/catalog/sergi/sergi-iz-zheltogo-zolota-s-brilliantom-smart-beautiful-artikul-210501220302.html>
- Снежана Онопко. Модель 36 лет*. (б.д.). Асоціація моделей України. Взято 17 сентября, 2023 року <https://www.models.org.ua/profile?id=134>
- Adhel Bol*. (2023). Heroes. <https://www.heroesmodels.com/models/women/666-adhel-bol/>
- Andonov, E. (2017). *Jon Kortajarena for L'Officiel Schweiz/Suisse*. Behance. <https://www.behance.net/gallery/58238589/Jon-Kortajarena-for-L'Officiel-SchweizSuisse>
- Attie, I. (2021, July 27). *World's Top Stock Photo Models: Meet the Best-Selling Faces in Stock*. Stock Photo Secrets. <https://www.stockphotosecrets.com/buyers-guide/top-stock-photo-models.html>
- Austin, E. (2022, June 23). *Nicola Peltz Beckham opens up about newlywed life with Brooklyn in Tatler's August issue*. Tatler. <https://www.tatler.com/article/nicola-peltz-beckham-interview-august-issue-cover-star>
- Barnard, N. (2019, May 6). *The 2019 Met Gala Celebrating Camp: Notes on Fashion – Arrivals* [Foto]. Getty Images. <https://www.gettyimages.in/detail/news-photo/naomi-campbell-attends-the-2019-met-gala-celebrating-camp-news-photo/1147434685>
- Bergh, J. (2016, September 16). *The 10 Top Scandinavian Models Right Now*. Damernas Värld. <https://damernasvarld.expressen.se/mode/the-10-top-scandinavian-models-right-now/>
- Bobila, M. (2016, June 14). *A\$AP Rocky among the new faces of Dior Homme*. Fashionista. <https://fashionista.com/2016/06/asap-rocky-dior-homme-campaign>
- Boeriu, H. (2016, April 18). "Eyes on Gigi2". BMW presents interactive campaign for new BMW M2. *BMWblog*. <https://www.bmwblog.com/2016/04/18/eyes-gigi-bmw-presents-interactive-campaign-new-bmw-m2/>
- China Spotlited on and off Runway at New York Fashion Week*. (2013, September 13). Jing Daily. <https://jingdaily.com/china-spotlited-on-and-off-runway-at-new-york-fashion-week/>
- Eckardt, S. (2018, August 15). *Gemma Ward is Finally Ready to Make Her Comeback*. WMagazine. <https://www.wmagazine.com/story/gemma-ward-model-2018-comeback>
- Fashion editorial: Daria Werbowy by Steven Pan for Vogue Ukraine March 2013*. (2013, April 10). my Luscious Life. <https://www.mylusciouslife.com/daria-werbowy-by-steven-pan-for-vogue-ukraine-march-2013/>
- Ferere, C. (2023, February 27). *Michael B. Jordan Teases A Hot New Calvin Klein Ad For Spring 2023*. Forbes. <https://www.forbes.com/sites/cassellferere/2023/02/27/michael-b-jordan-teases-a-hot-new-calvin-klein-ad-for-spring-2023/?sh=728ee176a005>
- Fit Modeling*. (2023). ModelScouts. <https://www.modelscouts.com/blog/fit-modeling/>
- Gomenioug, V. (2020, September 9). *The Difference Between Fashion Models and Catwalk Models*. Medium. <https://medium.com/@VeronikaGomenioug/the-difference-between-fashion-models-and-catwalk-models-337024a8fd16>
- Hugo Boss Spring/Summer 2014 accessories campaign with Alex Lundqvist*. (2014, February 3). The Fashionisto. <https://www.thefashionisto.com/hugo-boss-springsummer-2014-accessories-campaign-alex-lundqvist/>
- Introducing Cristóbal Balenciaga*. (2017). Victoria and Albert Museum. <https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-cristobal-balenciaga>



- #Irina Kravchenko at the Y/Project F/W 23 Show. (2023, March 7). UNO models. <https://www.unomodels.com/en/news/37143-irina-kravchenko-at-the-y-project-f-w-23-show>
- Kendall Jenner. (n.d.). Models. Retrieved September 15, 2023, from <https://models.com/models/kendall-jenner>
- Kirkpatrick, E. (2017, January 24). Lily-Rose Depp, 17, Wears Over-the-Top Wedding Gown on Chanel Runway (Who Needs a Prom Dress?). *People*. <https://people.com/style/lily-rose-depp-chanel-haute-couture-bride/>
- Lee, R. (2023, January 25). Why representation matters: Creating the Africa Fashion mannequin null. *V&A Blog*. <https://www.vam.ac.uk/blog/projects/why-representation-matters-creating-the-africa-fashion-mannequin>
- Marcus, A. (2023, March 10). 16 Different Types of Modeling. *Backstage*. <https://www.backstage.com/magazine/article/different-modeling-types-list-74631/>
- Mears, A. (2008). Discipline of the catwalk: Gender, power and uncertainty in fashion modeling. *Ethnography*, 9(4), 429–456.
- Milligan, L. (2010, November 18). Miranda Kerr. In Bloom. *Vogue British*. <https://www.vogue.co.uk/article/miranda-kerr-pregnant-vogue-australia-cover-girl>
- Peoples, L. (2016, June 30). *Does Dior's New Ad Campaign Hint at the Future?* The CUT. <https://www.thecut.com/2016/06/dior-campaign-steven-meisel.html>
- ReLive: Алла Костромичева об участии в показе Balmain. (2016, 4 октября). *VogueUA*. <https://vogue.ua/ru/article/fashion/persona/alla-kostromicheva-ob-uchastii-v-pokaze-balmain-11741.html>
- Requirements of modeling: Height, age and measurement*. (2023). CMmodels. <https://cmmmodels.com/requirements-modeling-height-age-measurement/>
- Robinson, R. (2017). Dior opens doors of fashion house to reveal how many hours it takes to make a red-carpet gown. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/lifestyle/style/dior-opens-doors-fashion-house-reveal-how-hours-it-takes-make-a-red-carpet-gown-1152357/>
- Rodulfo, K. (2017, April 12). Candice Huffine on Why Her ELLE May 2017 Cover Matters. *ELLE*. <https://www.elle.com/fashion/news/a44504/candice-huffine-reacts-elle-magazine-cover/>
- Singh, A. (2023, June 2). *The 15 Types of Models*. Pixpa. <https://www.pixpa.com/blog/types-of-models>
- Size 4 Fit Models*. (n.d.). Fit Models. Retrieved September 1, 2023, from <https://www.fitmodelsla.com/fit-models/size-4-fit-models/>
- Soley-Beltran, P. (2006). Fashion Models as Ideal Embodiments of Normative Identity. *Tripodos*, 18, 23–43.
- Stephane Rolland. (2013). Models. <https://models.com/work/shows-stephane-rolland-haute-couture-spring-2013-show/297451>

## References

- Adhel Bol. (2023). Heroes. <https://www.heroesmodels.com/models/women/666-adhel-bol/> [in English].
- Andonov, E. (2017). *Jon Kortajarena for L'Officiel Schweiz/Suisse*. Behance. <https://www.behance.net/gallery/58238589/Jon-Kortajarena-for-L'Officiel-SchweizSuisse> [in English].
- Attié, I. (2021, July 27). *World's Top Stock Photo Models: Meet the Best-Selling Faces in Stock*. Stock Photo Secrets. <https://www.stockphotosecrets.com/buyers-guide/top-stock-photo-models.html> [in English].
- Austin, E. (2022, June 23). *Nicola Peltz Beckham opens up about newlywed life with Brooklyn in Tatler's August issue*. Tatler. <https://www.tatler.com/article/nicola-peltz-beckham-interview-august-issue-cover-star> [in English].
- Barnard, N. (2019, May 6). *The 2019 Met Gala Celebrating Camp: Notes on Fashion – Arrivals* [Foto]. Getty Images. <https://www.gettyimages.in/detail/news-photo/naomi-campbell-attends-the-2019-met-gala-celebrating-camp-news-photo/1147434685> [in English].
- Bergh, J. (2016, September 16). *The 10 Top Scandinavian Models Right Now*. Damernas Värld. <https://damernasvarld.expressen.se/mode/the-10-top-scandinavian-models-right-now/> [in English].
- Bobila, M. (2016, June 14). *ASAP Rocky among the new faces of Dior Homme*. Fashionista. <https://fashionista.com/2016/06/asap-rocky-dior-homme-campaign> [in English].
- Boeriu, H. (2016, April 18). "Eyes on Gigi2". BMW presents interactive campaign for new BMW M2. *BMWblog*. <https://www.bmwblog.com/2016/04/18/eyes-gigi-bmw-presents-interactive-campaign-new-bmw-m2/> [in English].
- Brend Poustovit prezentuie lukbuk sezonu vesna-lito 2022 [The Poustovit brand presents the spring-summer 2022 lookbook]. (2022, February 23). *Marie Claire*. <https://marieclaire.ua/uk/fashion/644006> [in Ukrainian].
- China Spotlited on and off Runway at New York Fashion Week*. (2013, September 13). Jing Daily. <https://jingdaily.com/china-spotlited-on-and-off-runway-at-new-york-fashion-week/> [in English].
- Dykhnych, L. P. (2017). Do istorii modnykh pokaziv v Yevropi na rubezhi XIX–XX stolit [The history of fashion shows in Europe at the turn of XIX–XX centuries]. *International Journal: Culturology. Philology. Musicology*, 1(8), 24–28 [in Ukrainian].
- Eckardt, S. (2018, August 15). *Gemma Ward is Finally Ready to Make Her Comeback*. WMagazine. <https://>

- www.wmagazine.com/story/gemma-ward-model-2018-comeback [in English].
- Fashion editorial: Daria Werbowy by Steven Pan for Vogue Ukraine March 2013.* (2013, April 10). my Luscious Life. <https://www.mylusciouslife.com/daria-werbowy-by-steven-pan-for-vogue-ukraine-march-2013/> [in English].
- Ferere, C. (2023, February 27). Michael B. Jordan Teases A Hot New Calvin Klein Ad For Spring 2023. *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/cassellferere/2023/02/27/michael-b-jordan-teases-a-hot-new-calvin-klein-ad-for-spring-2023/?sh=728ee176a005> [in English].
- Fit Modeling.* (2023). ModelScouts. <https://www.modelscouts.com/blog/fit-modeling/> [in English].
- Gomeniuk, V. (2020, September 9). *The Difference Between Fashion Models and Catwalk Models.* Medium. <https://medium.com/@VeronikaGomeniuk/the-difference-between-fashion-models-and-catwalk-models-337024a8fd16> [in English].
- Hugo Boss Spring/Summer 2014 accessories campaign with Alex Lundqvist.* (2014, February 3). The Fashionisto. <https://www.thefashionisto.com/hugo-boss-springsummer-2014-accessories-campaign-alex-lundqvist/> [in English].
- Introducing Cristóbal Balenciaga.* (2017). Victoria and Albert Museum. <https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-cristobal-balenciaga> [in English].
- #Irina Kravchenko at the Y/Project F/W 23 Show.* (2023, March 7). UNO models. <https://www.unomodels.com/en/news/37143-irina-kravchenko-at-the-y-project-f-w-23-show> [in English].
- Kendall Jenner.* (n.d.). Models. Retrieved September 15, 2023, from <https://models.com/models/kendall-jenner> [in English].
- Kirkpatrick, E. (2017, January 24). Lily-Rose Depp, 17, Wears Over-the-Top Wedding Gown on Chanel Runway (Who Needs a Prom Dress?). *People*. <https://people.com/style/lily-rose-depp-chanel-haute-couture-bride/> [in English].
- Kostiumy [Costumes].* (n.d.). Voronin. Retrieved October 2, 2023, from <https://online.voronin.ua/katalog/kostumy/> [in Ukrainian].
- Lee, R. (2023, January 25). Why representation matters: Creating the Africa Fashion mannequin null. *V&A Blog*. <https://www.vam.ac.uk/blog/projects/why-representation-matters-creating-the-africa-fashion-mannequin> [in English].
- Marcus, A. (2023, March 10). 16 Different Types of Modeling. *Backstage*. <https://www.backstage.com/magazine/article/different-modeling-types-list-74631/> [in English].
- Mears, A. (2008). Discipline of the catwalk: Gender, power and uncertainty in fashion modeling. *Ethnography*, 9(4), 429–456 [in English].
- Milligan, L. (2010, November 18). Miranda Kerr. In Bloom. *Vogue British*. <https://www.vogue.co.uk/article/miranda-kerr-pregnant-vogue-australia-cover-girl> [in English].
- Parad zvezd: Demi Mur, Kejt Moss i Bella Hadid na pokaze Fendi v Parizhe* [Parade of stars: Demi Moore, Kate Moss and Bella Hadid at the Fendi show in Paris]. (2021). ELLE Ukraine. <https://elle.ua/moda/novosty/demi-mur-keyt-moss-i-bella-hadid-na-pokaze-fendi-v-parizhe/> [in Russian].
- Peoples, L. (2016, June 30). *Does Dior's New Ad Campaign Hint at the Future?* The CUT. <https://www.thecut.com/2016/06/dior-campaign-steven-meisel.html> [in English].
- ReLive: Алла Костромичева об участии в показе Balmain. (2016, 4 октября). *VogueUA*. <https://vogue.ua/ru/article/fashion/persona/alla-kostromicheva-ob-uchastii-v-pokaze-balmain-11741.html> [in English].
- Requirements of modeling: Height, age and measurement.* (2023). CMmodels. <https://cmmodels.com/requirements-modeling-height-age-measurement/> [in English].
- Robinson, R. (2017). Dior opens doors of fashion house to reveal how many hours it takes to make a red-carpet gown. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/lifestyle/style/dior-opens-doors-fashion-house-reveal-how-hours-it-takes-make-a-red-carpet-gown-1152357/> [in English].
- Rodulfo, K. (2017, April 12). Candice Huffine on Why Her ELLE May 2017 Cover Matters. *ELLE*. <https://www.elle.com/fashion/news/a44504/candice-huffine-reacts-elle-magazine-cover/> [in English].
- Selishcheva, L. (2022, August 3). *Dytiachyi odiah Bembi vypustyt kolektsiiu z kazkovymy maliunkamy Ivana Prykhodka* [Bembi children's clothing will release a collection with fabulous drawings by Ivan Prykhodko]. Nash Kyiv. <https://nashkiev.ua/news/dityachii-odyag-bembi-vipustit-kolektsiyu-z-kazkovimi-malyunkami-ivana-prihodka> [in Ukrainian].
- Serezhyky z zhovtoho zolota z diamentom Smart & Beautiful [Smart & Beautiful Yellow Gold Diamond Earrings]* [Image]. (n.d.). Sova. Retrieved September 25, 2023, from <https://sovajewels.com/ua/catalog/sergi/sergi-iz-zheltogo-zolota-s-brilliantom-smart-beautiful-artikul-210501220302.html> [in Ukrainian].
- Singh, A. (2023, June 2). *The 15 Types of Models.* Pixpa. <https://www.pixpa.com/blog/types-of-models> [in English].
- Size 4 Fit Models.* (n.d.). Fit Models. Retrieved September 1, 2023, from <https://www.fitmodelsla.com/fit-models/size-4-fit-models/> [in English].
- Snezhana Onopko. Model' 36 let* [Snezhana Onopko. The model is 36 years old]. (n.d.). Asociacija modelej Ukrainy. Retrieved September 25, 2023, from <https://www.models.org.ua/profile?id=134> [in Russian].

- Soley-Beltran, P. (2006). Fashion Models as Ideal Embodiments of Normative Identity. *Tripodos*, 18, 23–43 [in English].
- Stephane Rolland. (2013). Models. <https://models.com/work/shows-stephane-rolland-haute-couture-spring-2013-show/297451> [in English].
- Vasilenko, K. (2021, May 31). *Deva Kassel' na oblozhke Harper's Bazaar Mexico* [Deva Cassel on the cover of Harper's Bazaar Mexico]. Woman.ua. [https://woman.ua/110945-deva-kassel-na-oblozhke-harpers-bazaar-mexico/#google\\_vignette](https://woman.ua/110945-deva-kassel-na-oblozhke-harpers-bazaar-mexico/#google_vignette) [in Russian].

---

## Typology of Modelling in Practices of Design Innovations Presenting

Liudmyla Dykhnych

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to systematize types of model appearance according to the main criteria application in the practice of design innovations presenting. *Results.* A modelling typology is elaborated, as well as four groups of model types are distinguished and substantiated according to the following criteria: types of models by purpose; types of models by figurative and stylistic features; types of models by ethnicity; types of models by age and figure parameters. Main characteristics of each of the varieties of the named groups (30 items) are clarified and highlighted; visual examples of each variety are presented. The model type includes such components as height, proportions, face shape, ethnicity, color type (hair color, eye color, skin tone), and aesthetic-emotional characteristics. The source base for the typology elaboration is served by models' pictures from the websites of fashion seasons, official websites of designers and brands, from printed and electronic fashion publications of both Ukraine and other countries of the world. It is emphasized that in order to create a targeted communication message in modelling, it is important to understand what model type can be in demand in one or another segment of the market and meet its needs. *The scientific novelty* of the study consists in the development of a modelling typology in accordance with the main criteria of presentation design innovations practices, particularly, in grounding four typological groups: 1) by types of presentations; 2) by visual and stylistic features; 3) by age and figure parameters; 4) by ethnicity. *Conclusions.* Due to the lack of a reasonable systematization of model types, the necessity to develop an up-to-date modelling typology in the context of design innovations presentation practices is brewing. The typological groups identification and the model types grounding are important both in view of the need for this information in the initial process for future designers, as well as in the aspect of appropriate selection of models in the practice of modern fashion industry specialists. The characteristics disclosure of each of the types of models, which are established in Ukrainian and global modelling practices, can contribute to a more conscious involvement of designers of one or another type in accordance with the fashion market needs.

**Keywords:** modelling; presentation practices in design; modelling typology; typological groups; type; fashion market; communication

### Відомості про автора

Людмила Дихнич, кандидат історичних наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-1778-7551, e-mail: dl5020640@gmail.com

### Information about the author

Liudmyla Dykhnych, PhD in History, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-1778-7551, e-mail: dl5020640@gmail.com



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

## Визначення підходів до формування інтер'єрів з урахуванням емоційного впливу в процесі сприйняття Арт-об'єктів

Оксана Пилипчук<sup>1\*</sup>, Андрій Полубок<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Київський національний університет будівництва і архітектури, Київ, Україна

**Анотація.** *Мета статті* — виявити основні чинники сприйняття Арт-об'єктів в інтер'єрі й на їхній основі визначити підходи до формування інтер'єрів з урахуванням емоційного впливу Арт-об'єкта в процесі сприйняття реципієнтом. *Результати дослідження.* Розглянуто роль сучасного образотворчого мистецтва, зокрема здатність Арт-об'єктів привносити індивідуальність та особливий характер у простір для посилення стилю та розкриття тематики інтер'єру, формувати загальний образ приміщення з точки зору функціональності та викликати різні емоції. Простежено значущість Арт-об'єктів, які відіграють важливу роль у дизайні інтер'єру, впливаючи на його загальну гармонію та специфіку атмосфери. У дослідженні структуровано й представлено основні наявні види образотворчого мистецтва в сучасному просторовому середовищі. В результаті аналізу теоретично-практичного матеріалу було виявлено основні чинники, на основі яких було сформовано підходи у формуванні інтер'єру: 1) композиція та розташування; 2) колір; 3) світло; 4) функціональність; 5) ідея, тематика, стиль; 6) матеріал виконання; 7) асоціативність, семантика та символіка; 8) особистий досвід. *Наукова новизна* полягає в дослідженні концепції взаємозв'язку між Арт-об'єктом та дизайном інтер'єру; структурованні основних чинників естетичного сприйняття цілого простору; визначенні підходів до формування інтер'єрів з урахуванням емоційного враження в процесі сприйняття Арт-об'єктів як засобу створення візуальної атмосфери приміщення відповідно до творчого задуму. *Висновки.* За результатами дослідження було рекомендовано використовувати підходи формування інтер'єру на стадії його проектування та в процесі реалізації, враховуючи вплив Арт-об'єктів на емоції та настрої людей в інтер'єрі.

*Ключові слова:* Арт-об'єкт; образотворче мистецтво; дизайн інтер'єру; емоційний вплив

### Для цитування

Пилипчук, О., & Полубок, А. (2023). Визначення підходів до формування інтер'єрів з урахуванням емоційного впливу в процесі сприйняття Арт-об'єктів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 143–152. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293299>

### Вступ

Мистецтво та дизайн інтер'єру — дві сфери, які сильно переплітаються та взаємодіють одне з одним. Архітектори, дизайнери в співдружності з художниками завжди шукали інноваційні способи включати художні елементи в просторове середовище, щоб створити унікальну атмосферу й візуально збагатити простір (McCorquodale, 1983; Пилипчук & Полубок, 2019). Сучасний дизайн інтер'єру перетворився на синтез естетичних, функціональних і психологічних аспек-

тів, де визначальними елементами стають різноманітні Арт-об'єкти — картини, скульптури, інсталяції та інші витвори мистецтва, які містять у собі глибокий потенціал впливу на емоційний стан та настрої мешканців і користувачів інтер'єрів, розкривають важливий шлях до підвищення якості життя людини (Пилипчук & Кривенко, 2020). Проблеми візуального сприйняття форми Арт-об'єкта в художньо-проектній діяльності має певну специфічність, що виявляється в домінуванні естетичного над функціональністю через асоціативний художній образ, де



вирішальну роль відіграє взаємна узгодженість загального дизайну інтер'єру (Базелюк, 2019). Все частіше дизайнери використовують у своїх творчих проєктних роботах саме елементи творчої імпровізації, які спрямовані на оригінальність, унікальність та новизну (*Gallery*, 2023; *Contemporary Art House*, n.d.). Завдяки різноманітним ефектам форми підкреслюють особливості сприйняття та перше враження Арт-об'єкта в цілому, поступово акцентуючи увагу на його елементи та викликаючи емоційний відгук у спостерігача (Wang, 2018). На сьогоднішній день Арт-об'єкти стають не просто прикрасою простору, а ще й інструментом для створення сприятливого емоційного та психологічного середовища (Lankston et al., 2010). Але найчастіше це відбувається завдяки емпіричним засобам, що не завжди може відповідати дизайн-концепції та може призвести до випадковості та помилок під час реалізації проєкту. На сьогодні існують всесвітньо визнані стандарти міжнародної рейтингової сертифікації будинків «Building Standard WELL», де питання про красу та дизайн виділяється в окремий розділ (International WELL Building Institute, n.d.). Зазначено, що інтеграція творів мистецтва в інтер'єр підвищує рейтинг будівлі та є однією з умов комфортного проживання в ній. Але це є лише рекомендацією до застосування, для підвищення емоційно-психологічного стану людини у створенні гармонії простору та візуального комфорту середовища. Визначення підходів до формування інтер'єрів з урахуванням емоційного впливу в процесі сприйняття Арт-об'єктів як інструментальних засобів дозволять дизайнеру й художнику, які розуміють взаємозв'язок між мистецтвом та інтер'єром, застосувати комплексний метод проєктування інтер'єрного середовища.

*Аналіз попередніх досліджень.* На сьогоднішній день Арт-об'єкти стають не лише прикрасою простору, але й інструментом для створення сприятливого емоційного та психологічного настрою людини в інтер'єрному середовищі. Сучасні автори досліджують вплив мистецтва на людину в міждисциплінарних аспектах. Основою цих досліджень є монументальні праці, присвячені законам композиції, сприйняття колірної гармонії та психології сприйняття впливу цих факторів на мистецтво (Arnheim, 1974; Moles, 1972; Frieling & Auer, 1954; Lüscher, 1980). Останнє десятиріччя актуалізується тема емпіричних та психологічних підходів до вивчення архітектурних просторів і образотворчого мистецтва: 1) когнітивних моделей обробки творів мистецтва (Mamassian, 2008; Belke et al.,

2010; Pelowski et al., 2016); 2) нейронних основ естетичного сприйняття (нейроестетика) (Cela-Conde et al., 2013; Higuera-Trujillo et al., 2021); вплив творчості на візуальний комфорт з позиції пошуків позитивної реакції від переглянутого сучасного твору реалістичного та абстрактного мистецтва, психології індивідуальних уподобань та інтелектуального рівня (Vessel & Rubin, 2010; Ostrofsky & Shobe, 2015; Szubielska et al., 2018); 3) психотерапевтичного впливу образотворчого мистецтва на настрої людини як засіб підвищення її здоров'я та благополуччя (Lankston et al., 2010; Wang, 2018; Mastandrea et al., 2019); 4) рішення проблем емоційного впливу на сприйняття архітектурного простору (Pallasmaa, 2014).

Сучасні автори присвячують наукові роботи пошуку та розробці інструментальних засобів гармонії середовища з метою створення комфорту (Jayathissa et al., 2020; Pylypchuk & Polubok, 2022; Пилипчук, 2023).

Дослідники обговорюють сучасне візуальне мистецтво, процеси його створення та їхню реалізацію (Afatara, 2018; Vuk & Bosnar, 2021). Сучасне мистецтво оцінюється з точки зору концептуальної структури та інтерпретації, що фокусується на образотворчих аспектах, таких як колір, світло, лінія, форма, простір, пропорції та масштаб, матеріал виконання (Suzen, 2021; Pylypchuk & Polubok, 2022). Автори доводять, що твори мистецтва виражають емоційний стан людини. Дослідження має освітні рекомендації та спрямоване на розкриття так званої таємниці творіння й підходу між процесом і створеним об'єктом. Також розглянуто проблеми стилю, композиційного підходу й сучасні тенденції використання творів образотворчого мистецтва в інтер'єрі приміщень (Ясенев & Дубовий, 2021). Схожі питання розкрито в сучасних популярних періодичних виданнях, присвячених дизайну та архітектурі, що висвітлюють найбільш успішні реалізовані проєкти. У сучасній проєктній практиці активно використовують та впроваджують різноманітні Арт-об'єкти з метою створення емоційної атмосфери відповідно до творчого задуму (*Gallery*, n.d.; *Public Art*, n.d.; *Contemporary Art House*, 2016).

Таким чином, сучасні теоретичні джерела та практичний досвід вказують на те, що можливості Арт-об'єкта в сучасному просторі різноманітні та мають дуже великий вплив на сприйняття просторового середовища. На сьогодні немає досить досконалих засобів, які б могли бути універсальним інструментом у проєктуванні будь-якого інтер'єрного простору та допо-

могли б дизайнерам і художникам, враховуючи особливості взаємозв'язків між мистецтвом та дизайном, відкривати нові можливості для покращення якості нашого оточення, що в результаті приводить до відчуття емоційного комфорту та загальної гармонії. Виходячи з вищевикладеного, актуальним є визначення необхідних у дизайні підходів формування інтер'єру як інструментальних засобів впливу Арт-об'єктів на емоційний стан та настрої людей в інтер'єрі.

**Мета статті** полягає у визначенні підходів до формування інтер'єрів із урахуванням емоційного впливу в процесі сприйняття Арт-об'єктів реципієнтом.

### Результати дослідження

Використання різних форм, видів і жанрів сучасного образотворчого мистецтва в інтер'єрі — це можливість створити певний настрій, викликати або змінити враження, зробити більш виразною загальну композицію в інтер'єрі (Pylypchuk & Polubok, 2022). Наприклад, станкова картина може бути не лише сюжетним твором мистецтва, але й мати прикладне, утилітарне значення — виступати невід'ємною частиною загальної композиції інтер'єру, бути продовженням загального просторового середовища, в якому вона перебуває, а також відповідати в стильовому, смисловому й образному сенсі загальному характеру простору. Водночас сама картинна площина не повинна спрощуватися до ілюстративного або декоративно-прикладного жанру й існувати в інтер'єрі не тільки як акцент, а ще й мати самостійний зміст, узагальнений кінцевою метою станкового живопису (Пилипчук & Полубок, 2019). Художник-дизайнер повинен відчутти основну образно-художню ноту загальної ідеї інтер'єру; водночас потрібно враховувати функціональну характеристику й призначення архітектурного об'єкта, психологічні та культурні особливості мешканців, на яких розраховане це приміщення.

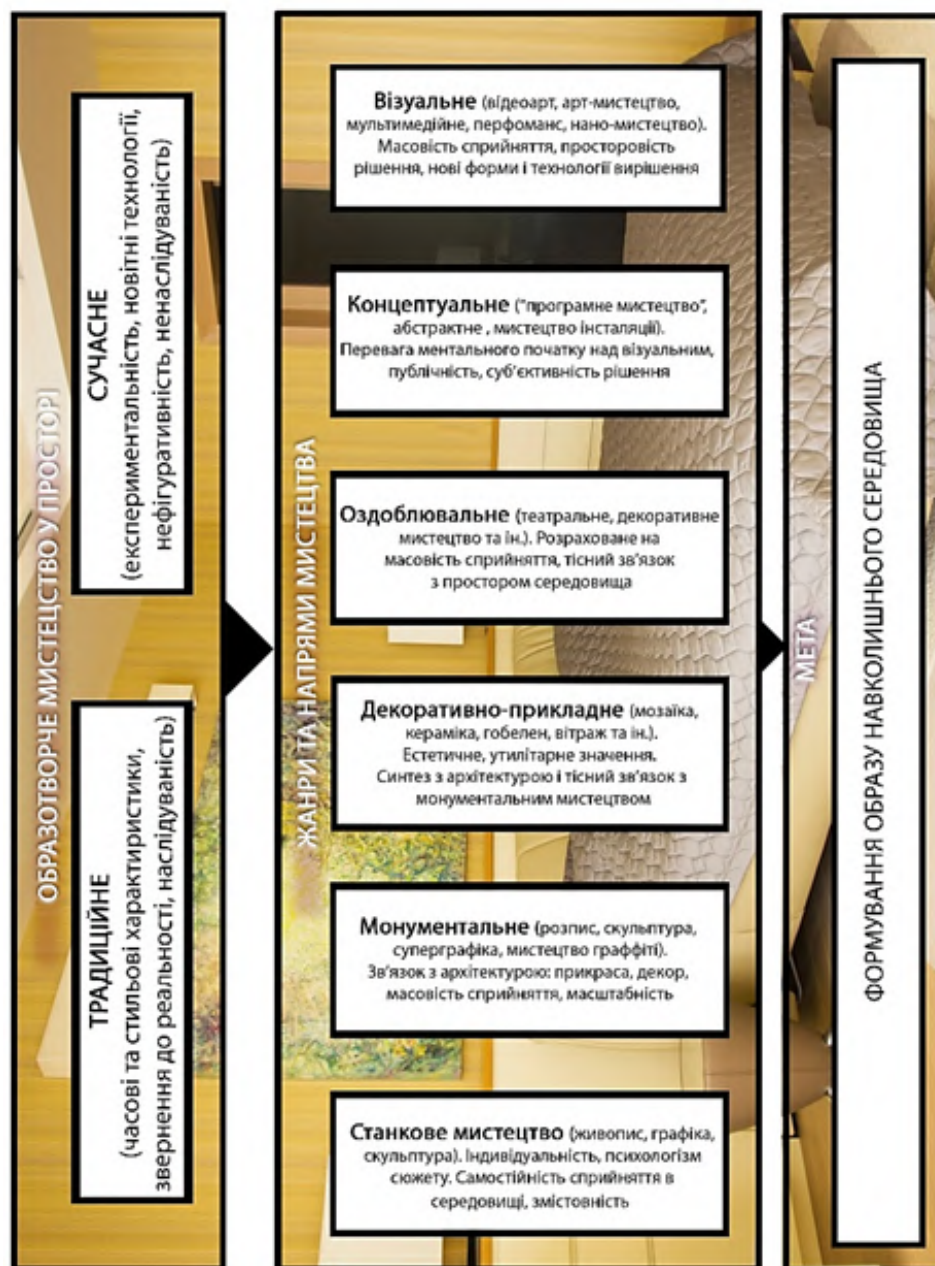
Відповідно, мистецтво відіграє надзвичайно важливу роль у дизайні інтер'єру, оскільки воно має потужний вплив на візуальну атмосферу простору та сприйняття приміщення. Перегляд творів мистецтва породжує безліч емоцій, викликає асоціативні оцінки й фізіологічні реакції, які також можуть сильно відрізнятися залежно від індивідуума та середовища або розвиватися в межах особистого досвіду (Pelowski et al., 2016). Французький науковець Авраам Моль розглядав методи математики, кібернетики та експериментальної психології й вивчав деякі

питання естетики з точки зору теорії інформації з метою вирішення проблем художнього сприйняття й творчості (Moles, 1972). Мистецтво може створювати та підсилювати тематичні чи стилістичні характеристики приміщення, слугувати як візуальний центр просторової композиції або доповнювати її. Арт-об'єкти додають глибини, характеру та особливого простору, роблять його більш живим і виразним, а також створюють можливість впливати на емоційний стан та настрої (Пилипчук & Кривенко, 2020).

Сучасні вимоги до інтер'єрного середовища концентруються навколо функціональності, ергономічності та комфортності, водночас приміщення повинні повною мірою відображати їхнє функціональне призначення та композицію кольорів, визначену концепцією та візуальним ефектом, отриманим від сприйняття. В процесі проектування виникає необхідність вирішити завдання доцільності та відповідності використання різних видів образотворчих засобів у просторі інтер'єру (Пилипчук & Полубок, 2019). На Рис. 1 представлено види образотворчого мистецтва в сучасному просторовому середовищі.

За допомогою аналізу наявного теоретичного матеріалу й мистецьких практик, а також багаторічних результатів творчої та практичної роботи автора (*Gallery*, n.d.) було визначено, що сприйняття Арт-об'єктів в інтер'єрі — це складний психофізичний процес, який є важливим складником естетичного сприйняття й має значний вплив на наш емоційний стан, комфорт та сприйняття навколишнього середовища, що базується на таких чинниках:

- *Композиція та розташування в просторі* — може створювати (залежно від способу розташування) візуальний баланс та гармонію в просторі, викликаючи відчуття спокою й рівноваги або, навпаки, відчуття неспокою та тривоги, динаміки, візуального руйнування простору (Pallasmaa, 2014). За допомогою композиційних прийомів Арт-об'єкти можуть створювати концептуальний образ, щоб розкрити певну тему чи ідею інтер'єру (Arnheim, 1974). Правильно підібрані місця розташування Арт-об'єктів у композиційному рішенні допомагають створювати бажані емоції та атмосферу в приміщенні; у загальному дизайні інтер'єру вони можуть підсилювати або знижувати враження. За таких умов можливість інтерактивності в сприйнятті відіграє важливу роль, адже підвищує взаємодію з Арт-об'єктом та викликає емоційну відповідь на нього, що позначається на настрої глядача.



**Рис. 1.** Визначення наявних видів образотворчого мистецтва в сучасному просторовому середовищі. Розроблено на основі (Мардер, 1995). Ілюстративний матеріал — реалізований проект авторів (*Gallery*, n.d.)

• *Колірне рішення.* Швейцарський психолог Макс Люшер вважав, що чотири основні кольори на всіх людей діють певним чином; їхнє поєднання забезпечує певне поведіння, викликає певні емоції й приводить до відповідного самопочуття (Lüscher, 1980). Під час художнього оформлення приміщень необхідно враховувати, що кожному кольору властива своя емоційна функція (O'Connor, 2011). Сприйняття кольору насамперед залежить від психофізіологічних чинників, які обумовлені впливом колірної середовища, що складаються з фізичних законів кольору, оптики, фізіологічної та емоційної реакції (Frieling & Auer, 1954). Важливу роль відіграють зорові образи й закони

мислення — внутрішня пам'ять (Moles, 1972). Колірне рішення інтер'єру, гармонія кольорів, образи, створені ними, формують настрій і затишок приміщення. Саме колірне рішення може надати приміщенням естетично повноцінного колориту, що не викликає роздратування та грає визначальну роль у створенні емоційного стану людини.

• *Світло та освітлення.* Від освітлення залежить сприйняття Арт-об'єктів і загальний настрій приміщення. Освітлення має вплив на наше фізичне й психічне самопочуття, на здатність до продуктивної праці (Желязков, 2021). Світло певної яскравості та температури не просто впливає на наш стан бадьорості чи розслабленості, але



також активно бере участь у регулюванні фізіологічного балансу та впливає на тонус основних нервових центрів. Естетичні помилки можуть оптично деформувати або повністю зруйнувати архітектурну форму, змінити кольорове вирішення (Пилипчук, 2023). Суттєвий вплив на зорове сприйняття мають психологічні чинники. У сучасній архітектурній практиці трапляються рішення, де освітлення слугує головним засобом емоційної напруженості й художньої виразності. Основна мета використання неприродного світла й кольору, наприклад, у громадських інтер'єрах — приголомшити відвідувача, створити запам'ятовуваний ефектний образ. Правильно вибране та налаштоване освітлення дозволяє створювати певну атмосферу, підкреслювати важливість та красу мистецтва, робить інтер'єр більш динамічним та емоційно насиченим.

- *Функціональне призначення.* Будь-яке мистецтво має різне функціональне призначення — утилітарне та/або декоративне, розважальне та/або пізнавальне (Пилипчук & Кривенко, 2020). Наприклад, арт-меблі, які поєднують у собі естетичність і комфорт (*Public Art*, n.d.). Та навпаки, Арт-об'єкти можуть впливати на здатність приміщення безпосередньо виконувати свої основні функції. Зауважимо, що практичність та функціональність арт-об'єктів в інтер'єрному просторі залежить від вирішення таких питань, як розташування, обслуговування та безпека. Правильно підібрані та розміщені арт-об'єкти можуть підвищити виразність інтер'єру, роблячи його більш комфортним та зручним для користувачів, естетично більш привабливим; водночас зберігаються просторова функціональність.

- *Ідейно-тематичне визначення й стилістика.* Твори мистецтва, які відображають певну культурну епоху чи стиль, допомагають посилити загальну тему інтер'єру. Загалом термін «стиль» застосовують для позначення спільних засобів і прийомів художнього вираження та спільності зовнішніх ознак художньої форми в різних видах образотворчого мистецтва (Мардер, 1995). У кожному з них використовують специфічні засоби цього виду художньої творчості, раніше сформовані в історії мистецтв стильові системи (форми, методи і прийоми) формоутворення об'єкта (Bertolino, 2018). Слід зауважити, що різні Арт-об'єкти можуть викликати різні емоції в людей — від умиротворення та спокою до хвилювання, емоційного збудження та натхнення, що додає візуального інтересу, залучаючи зорові стимули, створюючи стиль та настрої в інтер'єрі.

- *Використаний матеріал.* Естетичні можливості використаного матеріалу тісно пов'язані з його видом і специфікою, технічними можливостями, хімічним складом фарб (структурою, якістю), фактурою основи поверхні й характером покриття (текстури) та залежать від специфіки матеріалу, з якого створені Арт-об'єкти (Пилипчук & Полубок, 2019). Матеріали, що використовувались у створенні різних за своєю специфікою творів мистецтва й зарекомендували себе протягом багатьох століть, використовуються й нині. Але наукові винаходи нових технологічних матеріалів відкрили широкі можливості в різних сферах людської діяльності, зокрема й у сучасному образотворчому мистецтві. Утилітарна технологічність нових матеріалів вдало поєднується з художньо-образотворчими й декоративними властивостями сучасних Арт-об'єктів. Вибір матеріалу насамперед диктується творчим задумом і залежить від характеру самого матеріалу (ступеню його фактурності й структурних складників), що відповідає потрібному емоційному стану під час сприйняття (Pylupchuk & Polubok, 2022). Сучасний художник завдяки різноманітним матеріалам може створювати будь-яку фактуру, відповідну творчому задуму й суб'єктивним факторам митця — власному смаку, почуттю міри й гармонії, а також емпіричному підходу.

- *Асоціативність, семантика та символіка.* Абстрактні образи можуть викликати емоції залежно від сприйняття й інтерпретації окремої особистості (Arnheim, 1974). Мистецькі символи мають власні асоціації й викликають певні емоції, окремі символи зображення або традиції можуть розумітися та сприйматися по-різному в різних культурах (Moles, 1972). Використання історичних та культурних символів, які мають специфічні значення для певних груп чи спільнот, можуть викликати почуття ідентичності або розуміння історії. Слід враховувати, що потрібні асоціації створюються за допомогою відповідних композиційних прийомів і формуються, перш за все, через виявлення особливостей цілого простору з його асоціативними можливостями, водночас визначаючи образну характеристику інтер'єру та образно-символічний зміст відповідного Арт-об'єкта (Frieling & Auer, 1954).

- *Особистий досвід.* Вирішальну роль у сприйнятті та відчутті Арт-об'єктів у конкретному інтер'єрі відіграє особистий досвід і контекст глядача. У дизайні інтер'єру потрібно враховувати те, що люди мають різний життєвий досвід, художні смаки, що впливає на те, як вони сприймають та реагують на мистецтво; культурний фон глядача може впливати на сприйняття Арт-об'єктів (Ostrofsky & Shobe, 2015). Те, що може викликати сильні емоції в одного гля-



дача, може бути нецікавим для іншого (Vessel & Rubin, 2010). Різні люди можуть реагувати на Арт-об'єкт по-різному, в залежності від свого настрою чи смаків, вподобань та інтелектуального рівня (Pallasmaa, 2014). Крім того, Арт-об'єкти можуть бути джерелом натхнення та творчого мислення. Також Арт-об'єкти можуть відображати певні культурні значення та традиції.

• Виявлені у результаті аналізу основні чинники сприйняття Арт-об'єктів в інтер'єрі були структуровані та на їхній основі визначено підходи до формування інтер'єрів із урахуванням емоційного впливу Арт-об'єкта в процесі сприйняття (Табл.1).

Таблиця 1

**Інструментальна модель підходів до формування інтер'єру  
з урахуванням емоційного впливу Арт-об'єктів\***

№	Підходи до формування	Інструментальні засоби	Візуальний ефект
1.	Композиція, розташування	Система композиційних засобів та візуальної організації форм і простору: ритм/метр, статика/динаміка, симетрія/асиметрія/дисиметрія, композиційний центр, акцентування, баланс, гармонія, масштаб	Композиційна цілісність простору. Досягнення спокою і рівноваги, неспокою та тривоги, візуального руйнування простору
2.	Колір	Контраст та нюанс за кольором і тоном. Рівень насиченості, яскравість	Кольорова повноцінність сприйняття. Комфортність, гармонія, цілісність. Коригування та формування інтер'єрного простору
3.	Світло	Типи освітлення. Яскравість, інтенсивність, контрастність, спектральний склад світла. Колірні і світлові рефлекси	Оптимальність освітлення, фізіологічна комфортність. Коригування арт-об'єктів та геометрії інтер'єрного простору
4.	Функціональність	Ергономічність, утилітарність, функціональна відповідність призначенню приміщення, доречність застосування	Встановлення візуально-функціонального зв'язку між Арт-об'єктом, предметним наповненням та інтер'єром
5.	Ідея, тематика, стиль	Вид і жанр. Умовність, символізм, систематизація, схематизація, стилізація, синтез, узагальнення, порівняння	Досягнення візуального взаємозв'язку між арт-об'єктом та інтер'єром через ідейно-образний зміст
6.	Матеріал виконання	Фактурність та текстура, склад матеріалу та його сполучення.	Досягнення якості, візуальної екологічності, естетичності, комфортності Арт-об'єкту
7.	Асоціативність, семантика, символізм	Орнамент, знак, символ, гротеск, асоціація	Досягнення візуального взаємозв'язку між Арт-об'єктом та інтер'єром через символічність та асоціативність образної виразності
8.	Особистий досвід	Професійний, культурний та життєвий досвід, художній смак, особливості темпераменту, культурне виховання	Досягнення унікальності та індивідуальності в інтер'єрі

\*Розроблено авторами

## Висновки

Можна зробити висновок, що розуміння впливу Арт-об'єктів на емоції та настрої є надзвичайно важливим у дизайні інтер'єрів. Арт-об'єкти мають здатність створювати художні образи, які відповідають емоційним потребам та настрою користувачів інтер'єру, це робить інтер'єр більш виразним і здат-

ним впливати на психологічний стан людей. Саме тому мистецтво та дизайн інтер'єру мають потужний потенціал у покращенні нашого середовища, а відповідно і якості життя.

*Наукова новизна.* У ході дослідження було виявлено основні чинники та визначено підходи до формування інтер'єрів з урахуванням емоційного впливу Арт-об'єкта з можливістю досягнення візу-

ального ефекту в процесі сприйняття реципієнтом, а саме: 1) композиція та розташування; 2) колір; 3) світло; 4) функціональність; 5) ідея, тематика, стиль; 6) матеріал виконання; 7) асоціативність, семантика та символіка; 8) особистий досвід. Використання на стадії проєкту і в процесі реалізації інструментальних підходів до формування інтер'єру з урахуванням емоційного впливу Арт-об'єкта в процесі сприйняття реципієнтом, що може стати корисним інструментом для художників, архітекторів, дизайнерів-декораторів у процесі їхньої професійної діяльності.

Перспективним у подальших дослідженнях є створення інструментального засобу на основі визначених підходів до формування інтер'єрів з урахуванням емоційного впливу Арт-об'єкта в процесі сприйняття та заснованого на інформативних алгоритмах, що може бути необхідним в проєктній діяльності.

## Список посилань

- Базелюк, Н. Л. (2019). Форма як засіб створення художнього образу в арт-дизайні. *Art and Design*, 3, 40–47. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.4>
- Желязков, Є. О. (2021). Вплив джерел синього світла в освітлювальних установках на циркадні ритми людини. *Мікросистеми, Електроніка та Акустика*, 26(2). <https://doi.org/10.20535/2523-4455.me.237533>
- Мардер, А. П. (Ред.). (1995). *Архітектура* [Словник]. Будівельник.
- Пилипчук, О. Д. (2023). Розробка інноваційного засобу гармонізації колористики творів образотворчого мистецтва та інтер'єрного середовища для створення комфортного простору існування людини. In *Cultural and artistic practices: World and Ukrainian context* (pp. 380–414). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-18>
- Пилипчук, О. Д., & Кривенко, О. В. (2020). Використання сучасних напрямків образотворчого мистецтва у проєктно-дизайнерській практиці як засобів організації естетичного предметно-просторового середовища. *Містобудування та територіальне планування*, 75, 317–327. <https://doi.org/10.32347/2076-815x.2020.75.317-327>
- Пилипчук, О. Д., & Полубок, А. П. (2019). Рішення творчого задуму художньо-декоративної форми в залежності від застосованих матеріалів. *ScienceRise*, 4(57), 36–39. <https://doi.org/10.15587/2313-8416.2019.164772>
- Ясенев, О., & Дубовий, О. (2021). Сучасні тенденції використання творів образотворчого мистецтва в інтер'єрі приміщень. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 4(2), 226–235. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246842>
- Afatar, N. (2018, September 29). The creation of contemporary artwork. In *Third International Conference of Arts, Language and Culture* [Proceedings of the Conference] (pp. 52–59). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/icalc-18.2019.9>
- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception*. University of California Press.
- Belke, B., Leder, H., Strobach, T., & Carbon, C.-C. (2010). Cognitive fluency: High-level processing dynamics in art appreciation. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 4(4), 214–222. <https://doi.org/10.1037/a0019648>
- Bertolino, G. (2018). *Comment identifier les mouvements artistiques*. Hazan.
- Cela-Conde, C. J., García-Prieto, J., Ramasco, J. J., Mirasso, C. R., Bajo, R., Munar, E., Flexas, A., del-Pozo, F., & Maestú, F. (2013). Dynamics of brain networks in the aesthetic appreciation. *PNAS*, 110(2), 10454–10461. <https://doi.org/10.1073/pnas.1302855110>
- Contemporary Art House. (n.d.). iF Design. Retrieved October 10, 2023, from <https://ifdesign.com/en/winner-ranking/project/contemporary-art-house/172691>
- Frieling, H., & Auer, X. (1954). *Mensch. Farbe. Raum*. Callwey.
- Gallery. (n.d.). Oksana Pilipchuk. Retrieved October 10, 2023, from <http://oksana-pilip-com-ua.lgb.ua/index.php>
- Higuera-Trujillo, J. L., Llinares, C., & Macagno, E. (2021). The cognitive-emotional design study of architectural space: A scoping review of neuroarchitecture and its precursor approaches. *Sensors*, 21(6), Article 2193. <https://doi.org/10.3390/s21062193>
- International WELL Building Institute. (n.d.). *WELL Building Standard*. Retrieved October 10, 2023, from <https://standard.wellcertified.com/well>
- Jayathissa, P., Quintana, M., Abdelrahman, M., & Miller, C. (2020). Humans-as-a-sensor for buildings – Intensive longitudinal indoor comfort models. *Buildings*, 10(10), Article 174. <https://doi.org/10.3390/buildings10100174>
- Lankston, L., Cusack, P., Fremantle, C., & Isles, C. (2010). Visual art in hospitals: Case studies and review of the evidence. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 103(12), 490–499. <https://doi.org/10.1258/jrsm.2010.100256>
- Lüscher, M. (1980). *The Lüscher Color Test: The remarkable test that reveals personality through color* (I. Scott, Trans.). Random Library.
- Mamassian, P. (2008). Ambiguities and conventions in the perception of visual art. *Vision Research*, 48(20), 2143–2153. <https://doi.org/10.1016/j.visres.2008.06.010>
- Mastandrea, S., Fagioli, S., & Biasi, V. (2019). Art and psychological well-being: Linking the brain to the aesthetic emotion. *Frontiers in Psychology*, 10, Article 739. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00739>

- McCorquodale, Ch. (1983). *The history of interior decoration*. Phaidon.
- Moles, A. (1972). *Théorie de l'information et perception esthétique*. Denoël.
- O'Connor, Z. (2011). Colour psychology and colour therapy: Caveat emptor. *Color*, 3(36), 229–234. <https://doi.org/10.1002/col.20597>
- Ostrofsky, J., & Shobe, E. (2015). The relationship between need for cognitive closure and the appreciation, understanding, and viewing times of realistic and nonrealistic figurative paintings. *Empirical Studies of the Arts*, 33(1), 106–113. <https://doi.org/10.1177/0276237415570016>
- Pallasmaa, J. (2014). Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience. *Lebenswelt*, 4, 230–245. <https://doi.org/10.13130/2240-9599/4202>
- Pelowski, M., Markey, P. S., Lauring, J. O., & Leder, H. (2016). Visualizing the impact of art: An update and comparison of current psychological models of art experience. *Frontiers in Human Neuroscience*, 10, Article 160. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2016.00160>
- Public Art*. (n.d.). Beatriz Mayorca. Retrieved October 10, 2023, from <https://www.bmayorca.com/public-art>
- Pylypchuk, O., & Polubok, A. (2022). The color of the surface of the Art object as a means of harmonizing the modern architectural environment. *Landscape Architecture and Art*, 21(21), 59–67. <https://doi.org/10.22616/j.landarchart.2022.21.06>
- Suzen, H. N. (2021). Evaluation of contemporary art in terms of conceptual structure and interpretability. *International Online Journal of Educational Sciences*, 13(2), 447–460. <https://doi.org/10.15345/iojes.2021.02.008>
- Szubielska, M., Francuz, P., Nestorowicz, E., & Bałaj, B. (2018). The impact of reading or listening to a contextual information relating to contemporary paintings on the evaluation by non-experts in the field of art. *Polskie Forum Psychologiczne*, 23(3), 610–627. <https://doi.org/10.14656/PFP20180309>
- Vessel, E. A., & Rubin, N. (2010). Beauty and the beholder: Highly individual taste for abstract, but not real-world images. *Journal of Vision*, 10(2), Article 18. <https://doi.org/10.1167/10.2.18>
- Vuk, S., & Bosnar, M. (2021). Process in contemporary visual art as a paradigm shift in the visual art education: Perspective of creativity. *Creativity Studies*, 14(1), 99–111. <https://doi.org/10.3846/cs.2021.12632>
- Wang, Q. (2018, October 25–27). Analysis of interior space design and visual artistic effect. In *1st International Conference on Education Art Management and Social Sciences* [Proceedings of the Conference] (pp. 362–366). Clausius Scientific Press. <https://doi.org/10.23977/eamss.2018.075>
- ## References
- Afatara, N. (2018, September 29). The creation of contemporary artwork. In *Third International Conference of Arts, Language and Culture* [Proceedings of the Conference] (pp. 52–59). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/icalc-18.2019.9> [in English].
- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception*. University of California Press [in English].
- Bazeliuk, N. L. (2019). Forma yak zasib stvorennia khudozhnoho obrazu v art-dyzaini [Form as a means of creating an art picture in art design]. *Art and Design*, 3, 40–47. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.4> [in Ukrainian].
- Belke, B., Leder, H., Strobach, T., & Carbon, C.-C. (2010). Cognitive fluency: High-level processing dynamics in art appreciation. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 4(4), 214–222. <https://doi.org/10.1037/a0019648> [in English].
- Bertolino, G. (2018). *Comment identifier les mouvements artistiques* [How to identify artistic movements]. Hazan [in French].
- Cela-Conde, C. J., García-Prieto, J., Ramasco, J. J., Mirasso, C. R., Bajo, R., Munar, E., Flexas, A., del-Pozo, F., & Maestú, F. (2013). Dynamics of brain networks in the aesthetic appreciation. *PNAS*, 110(2), 10454–10461. <https://doi.org/10.1073/pnas.1302855110> [in English].
- Contemporary Art House*. (n.d.). iF Design. Retrieved October 10, 2023, from <https://ifdesign.com/en/winner-ranking/project/contemporary-art-house/172691> [in English].
- Frieling, H., & Auer, X. (1954). *Mensch. Farbe. Raum* [Person. Color. Space]. Callwey [in German].
- Gallery*. (n.d.). Oksana Pilipchuk. Retrieved October 10, 2023, from <http://oksana-pilip-com-ua.lgb.ua/index.php> [in English].
- Higuera-Trujillo, J. L., Llinares, C., & Macagno, E. (2021). The cognitive-emotional design study of architectural space: A scoping review of neuroarchitecture and its precursor approaches. *Sensors*, 21(6), Article 2193. <https://doi.org/10.3390/s21062193> [in English].
- International WELL Building Institute. (n.d.). *WELL Building Standard*. Retrieved October 10, 2023, from <https://standard.wellcertified.com/well> [in English].
- Jayathissa, P., Quintana, M., Abdelrahman, M., & Miller, C. (2020). Humans-as-a-sensor for buildings – Intensive longitudinal indoor comfort models. *Buildings*, 10(10), Article 174. <https://doi.org/10.3390/buildings10100174> [in English].
- Lankston, L., Cusack, P., Fremantle, C., & Isles, C. (2010). Visual art in hospitals: Case studies and review of the evidence. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 103(12), 490–499. <https://doi.org/10.1258/jrsm.2010.100256> [in English].



- Lüscher, M. (1980). *The Lüscher Color Test: The remarkable test that reveals personality through color* (I. Scott, Trans.). Random Library [in English].
- Mamassian, P. (2008). Ambiguities and conventions in the perception of visual art. *Vision Research*, 48(20), 2143–2153. <https://doi.org/10.1016/j.visres.2008.06.010> [in English].
- Marder, A. P. (Ed.). (1995). *Arkhitektura* [Architecture] [Dictionary]. Budivelnyk [in Ukrainian].
- Mastandrea, S., Fagioli, S., & Biasi, V. (2019). Art and psychological well-being: Linking the brain to the aesthetic emotion. *Frontiers in Psychology*, 10, Article 739. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00739> [in English].
- McCorquodale, Ch. (1983). *The history of interior decoration*. Phaidon [in English].
- Moles, A. (1972). *Théorie de l'information et perception esthétique* [Information theory and aesthetic perception]. Denoël [in French].
- O'Connor, Z. (2011). Colour psychology and colour therapy: Caveat emptor. *Color*, 3(36), 229–234. <https://doi.org/10.1002/col.20597> [in English].
- Ostrowsky, J., & Shobe, E. (2015). The relationship between need for cognitive closure and the appreciation, understanding, and viewing times of realistic and nonrealistic figurative paintings. *Empirical Studies of the Arts*, 33(1), 106–113. <https://doi.org/10.1177/0276237415570016> [in English].
- Pallasmaa, J. (2014). Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience. *Lebenswelt*, 4, 230–245. <https://doi.org/10.13130/2240-9599/4202> [in English].
- Pelowski, M., Markey, P. S., Luring, J. O., & Leder, H. (2016). Visualizing the impact of art: An update and comparison of current psychological models of art experience. *Frontiers in Human Neuroscience*, 10, Article 160. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2016.00160> [in English].
- Public Art. (n.d.). Beatriz Mayorca. Retrieved October 10, 2023, from <https://www.bmayorca.com/public-art> [in English].
- Pylypchuk, O. D. (2023). Rozrobka innovatsiinoho zasobu harmonizatsii kolorystyky tvoriv obrazotvorchoho mystetstva ta interiernoho seredovyscha dlia stvorennia komfortnoho prostoru isnuvannia liudyny [Development of an innovative means of harmonizing the color scheme of works of fine art and interior environment to create a comfortable space for human existence]. In *Cultural and artistic practices: World and Ukrainian context* (pp. 380–414). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-18> [in Ukrainian].
- Pylypchuk, O. D., & Kryvenko, O. V. (2020). Vykorystannia suchasnykh napriamkiv obrazotvorchoho mystetstva u proektno-dyzainerskii praktytsi yak zasobiv orhanizatsii estetychnoho predmetno-prostorovoho seredovyscha [Use of modern directions of fine art in design and design practice as a means of organizing aesthetic subject environment]. *Urban Development and Spatial Planning*, 75, 317–327. <https://doi.org/10.32347/2076-815x.2020.75.317-327> [in Ukrainian].
- Pylypchuk, O. D., & Polubok, A. P. (2019). Rishennia tvorchoho zadumu khudozhno-dekoratyvnoi formy v zalezhnosti vid zastosovanykh materialiv [Solution of creative design of artistic and decorative form depending on the used materials]. *ScienceRise*, 4(57), 36–39. <https://doi.org/10.15587/2313-8416.2019.164772> [in Ukrainian].
- Pylypchuk, O., & Polubok, A. (2022). The color of the surface of the Art object as a means of harmonizing the modern architectural environment. *Landscape Architecture and Art*, 21(21), 59–67. <https://doi.org/10.22616/j.landarchart.2022.21.06> [in English].
- Suzen, H. N. (2021). Evaluation of contemporary art in terms of conceptual structure and interpretability. *International Online Journal of Educational Sciences*, 13(2), 447–460. <https://doi.org/10.15345/ijoes.2021.02.008> [in English].
- Szubielska, M., Francuz, P., Nestorowicz, E., & Balaj, B. (2018). The impact of reading or listening to a contextual information relating to contemporary paintings on the evaluation by non-experts in the field of art. *Polish Psychological Forum*, 23(3), 610–627. <https://doi.org/10.14656/PFP20180309> [in English].
- Vessel, E. A., & Rubin, N. (2010). Beauty and the beholder: Highly individual taste for abstract, but not real-world images. *Journal of Vision*, 10(2), Article 18. <https://doi.org/10.1167/10.2.18> [in English].
- Vuk, S., & Bosnar, M. (2021). Process in contemporary visual art as a paradigm shift in the visual art education: Perspective of creativity. *Creativity Studies*, 14(1), 99–111. <https://doi.org/10.3846/cs.2021.12632> [in English].
- Wang, Q. (2018, October 25–27). Analysis of interior space design and visual artistic effect. In *1st International Conference on Education Art Management and Social Sciences* [Proceedings of the Conference] (pp. 362–366). Clausius Scientific Press. <https://doi.org/10.23977/eams.2018.075> [in English].
- Yaseniev, O., & Dubovyi, O. (2021). Suchasni tendentsii vykorystannia tvoriv obrazotvorchoho mystetstva v interiery prymishchen [Current trends in the use of works of fine arts in the interior of premises]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 4(2), 226–235. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246842> [in Ukrainian].
- Zheliazkov, Ye. O. (2021). Vplyv dzherel synoho svitla v osvittiuvalnykh ustanovkakh na tsyrkadni rytmy liudyny [The effect of blue light source in a lighting installations on human circadian rhythms]. *Microsystems, Electronics and Acoustics*, 26(2). <https://doi.org/10.20535/2523-4455.me.237533> [in Ukrainian].

## Determination of Approaches to the Formation of Interiors Considering the Emotional Impact in the Perception of Art Objects

Oksana Pylypchuk<sup>1\*</sup>, Andrii Polubok<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Kyiv National University of Construction and Architecture, Kyiv, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to identify the main factors in the perception of Art objects in the interior, and, based on them, to determine approaches to the formation of interiors, taking into account the emotional impact of the Art object when perceived by the recipient. *Results.* The role of modern fine art is studied, as well as the ability of Art objects to bring individuality and special character to the space in order to enhance the style and reveal the theme of the interior, to form the general image of the space from the point of view of functionality and evoke different emotions. The importance of Art objects, which play an important role in interior design, affecting its overall harmony and specific atmosphere, is traced. The study structures and presents the main existing types of fine art in modern spatial environment. As a result of the analysis of the theoretical and practical material, the main factors are identified, on the basis of which the approaches in interior design are formed: 1) composition and location; 2) color; 3) light; 4) functionality; 5) idea, theme, style; 6) performance material; 7) associativity, semantics and symbolism; 8) personal experience. *The scientific novelty* consists in: researching the concept of the relationship between the Art object and interior design; structuring the main factors of the aesthetic perception of the entire space; defining approaches to the formation of interiors, taking into account the emotional impression when perceiving Art objects, as means of creating a visual atmosphere of the space in accordance with the creative plan. *Conclusions.* Based on the results of the study, it is recommended to use interior design approaches at the stage of its design and in the process of its realization considering the influence of Art objects on the emotions and mood of people in the interior.

*Keywords:* Art object; fine art; interior design; emotional influence

### Відомості про авторів

**Оксана Пилипчук**, кандидат технічних наук, доцент, Київський національний університет будівництва і архітектури, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-1306-6071, e-mail: pylypchuk.od@knuba.edu.ua

**Андрій Полубок**, кандидат технічних наук, доцент, Київський національний університет будівництва і архітектури, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-6759-4470, e-mail: polubok.ap@knuba.edu.ua

### Information about the authors

**Oksana Pylypchuk**<sup>\*</sup>, PhD in Technical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Construction and Architecture, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-1306-6071, e-mail: pylypchuk.od@knuba.edu.ua

**Andrii Polubok**, PhD in Technical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Construction and Architecture, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-6759-4470, e-mail: polubok.ap@knuba.edu.ua

<sup>\*</sup>Corresponding author

## Образ краси як провідний критерій флеш-іміджу від XX до початку XXI століття

Валентина Шкурко

Комунальний заклад вищої освіти «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія» Запорізької обласної ради, Запоріжжя, Україна

**Анотація.** *Мета статті* полягає в дослідженні трансформації флеш-іміджу від XX до початку XXI ст. як провідного критерію образу краси. *Результати дослідження.* Проаналізовано та визначено основні категоріальні поняття нашого дослідження: образ, образ «Я», флеш-імідж, модний образ. Розглянуто трансформацію флеш-іміджу жінок у період з XX до початку XXI ст. Охарактеризовано кожний новий етап та описано зміни, які відбувалися у флеш-іміджі жінок тих років. Зазначено, що в сучасному суспільстві набувають значимості модні тенденції та інновації за допомогою яких у людини під впливом соціокультурних процесів формується ставлення до власного тіла. Обґрунтовано, що флеш-імідж як критерій образу краси з'являється за допомогою дизайнерських практик у різних сферах модного мистецтва. Звернуто увагу на те, що в сучасному розвиненому суспільстві все більшої популярності набуває б'юті-індустрія, яка поєднує в собі косметологію, перукарське мистецтво, нігтьовий сервіс, візаж та перманентний макіяж. Встановлено, що на формування флеш-іміджу також впливають сучасні модні тренди одягу. В ході наукової розвідки також з'ясовано, що в останні роки сучасні жінки під час формування свого флеш-іміджу приділяють увагу екологічності збереження свого тіла в контексті модних інновацій. *Наукова новизна.* У статті вперше проаналізовано флеш-імідж у дизайнерських практиках моди XX-го – початку XXI-го ст. й розкривається специфіка художньо-образної репрезентації жіночих флеш-образів у моді цього періоду. *Висновки.* Флеш-імідж пов'язаний з темами образу людського тіла, тілесності та модного іміджу. Людське тіло використовується як еталон образу краси. У суспільній свідомості уявлення про образ краси поширюються й відстоюються через моду. Мода XX-го – початку XXI-го ст. відмовилася від єдиного ідеалу краси й запропонувала різноманітні образи, які фокусувалися не на наборі індивідуальних характеристик, а на цілісності модного флеш-образу.

*Ключові слова:* образ краси, флеш-імідж, дизайнери, дизайнерські практики, б'юті-індустрія

### Для цитування

Шкурко, В. (2023). Образ краси як провідний критерій флеш-іміджу від XX до початку XXI століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, 153–160. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293301>

### Вступ

У сучасному суспільстві мода перебуває в центрі уваги. Через моду люди демонструють свої вподобання, смаки та цінності, підтримують культуру та оцінюють суспільні явища. У різних сферах суспільного життя мода завжди є витвором мистецтва, що виражає унікальність і своєрідність художньо-культурного явища, вдало поєднуючи художню творчість дизайнера з виконанням і режисурою задуму.

Розвиток дизайнерського мистецтва та комп'ютерних технологій у XX ст. вплинув на всі сфери життя суспільства і привів до інтенсивних змін у сфері культури та моди. Головною особливістю моди на початку XX ст. було те, що основна увага в цей період була зосереджена на тенденціях в одязі й мало уваги приділялося створенню образу краси за допомогою перукарських та косметологічних послуг. Ближче до середини XX ст. з'явився новий тренд у моді — флеш-імідж. Головна особливість флеш-іміджу полягає в тому,



що мода повинна проявлятися не тільки в стильному й модному одязі, але і в створенні цілісного модного образу, який може бути вдосконалений за допомогою різних сучасних дизайнерських тенденцій і практик.

Актуальність цього дослідження полягає в тому, що вплив модних тенденцій на формування образу краси як основного критерію флеш-іміджу в ХХ на початку ХХІ ст. є недостатньо дослідженим. Ми вважаємо, що необхідно розглянути чинника та етапи, на яких мода стає сучасною інновацією у вигляді флеш-іміджу.

*Аналіз попередніх досліджень* дозволив виявити, що К. Баленсіага, М. Віонне, К. Діор, Ж. Картьє, П. Пуаре, Г. Шанель є всесвітньовідомими дизайнерами, які творили історію моди та костюма. Тенденції розвитку моди в Україні впродовж ХХ ст. досліджували З. Тканко та О. Коровицький (2000), О. Тканко (2009). Л. Дихнич (2002), М. Мельник (2008), Ю. Шестопалова (2007) досліджували сутність моди ХХ ст. як культурного феномену. У роботах О. Гомілко (2001), Ю. Легенького (2000) та О. Шандренко (2011) проаналізовано зв'язок флеш-іміджу особистості з модою. О. Вербицька (2009) аналізувала тіло як текст; Н. Барна (2019) досліджувала феномен рефлексії моди; М. Єнчев (2023) розглядав флеш-імідж у системі арт-дизайну. Роль флеш-іміджу в діяльності дизайнерів одягу вивчала Л. Дерман (2015).

Проведений аналіз наукових доробків із досліджуваної проблематики показує, що вивчення флеш-іміджу пов'язане з питаннями погляду на людське тіло, тілесності та модного образу. Зауважимо, що людське тіло функціонує як мірило ідеалу краси. У свідомості людей ідеальний образ краси поширюється й захищається самою модою. Відмовившись від єдиного ідеалу краси, мода ХХ ст. запропонувала розмаїття образів і зосередилася на цілісності модного флеш-іміджу, а не на окремих рисах.

**Метою статті** є дослідження трансформації флеш-іміджу від ХХ до початку ХХІ ст. як провідного критерію образу краси.

## Результати дослідження

ХХ ст. ознаменувалося значними змінами в різних галузях і сферах людської діяльності. Стрімкий економічний розвиток, розвиток інформаційних технологій, інтернету та медіа, філософських течій, культури та мистецтва — все це вплинуло на поведінку люде. Ставлення людей до свого зовнішнього вигляду (одягу, зачіски, макіяжу) також постійно змінюється й органічно пов'язане з модними тенденціями різних епох і культур.

Протягом життя представники різних культур відіграють різні ролі — соціальні, гендерні, статусні тощо. З цієї причини питання про модні тенденції та інновації становлять особливий інтерес для дослідників у різних галузях.

Досліджуючи тему, потрібно проаналізувати дефініцію поняття «образ».

В етимологічному словнику української мови термін «образ» (2003) трактується як низка зовнішніх ознак, характеристики яких пов'язані з термінами «дзеркальне відображення», «архетип» та «образ».

У психологічному словнику образ «Я» (2007) розглядається як відносно стійка та усвідомлена система уявлень про себе, про те, якими психологічними, фізичними та іншими характеристиками володіє людина, як вона виглядає зовні, як себе поводить і як ставиться до інших. Образ «Я» створюється на основі уявлень людини про себе в процесі спільної діяльності та спілкування з іншими людьми. Образ «Я» складається з трьох елементів: когнітивного, який містить думки про свої здібності, зовнішність, соціальну значущість; емоційно-оцінний, який базується на самооцінці, самокритичності й самозакоханості; поведінковий або вольовий акцентує увагу на бажанні бути зрозумілим, шанованим, підвищувати свій статус і приховувати свої недоліки.

Беручи до уваги вище наведені визначення, вважаємо, що термін «образ» у нашому дослідженні потрібно розглядати як сукупність характеристик, яких набуває людське тіло на основі певних культурних практик. Термін «флеш-імідж» безпосередньо пов'язаний з цим: він розуміється як репрезентація людини в культурному просторі з урахуванням характеру моди та інновацій у цій сфері.

Термін «флеш-імідж» походить з англійської мови (flesh and image) і є семантично складним, оскільки визначається як «образ тіла» (Махній, 2013).

О. Гомілко (2001) розглядає флеш-імідж як репрезентацію певного типу людини (звідси і зразковий флеш-образ, який є антропологічною орієнтацією на бажане тіло), що виконує комунікативну та нормативну функції й слугує культурною моделлю. У кожній розвиненій цивілізації процвітає виробництво механізмів культурного моделювання тіла, необхідних для практичних цілей. Таким чином, флеш-імідж підтримує особистісне «Я» і дозволяє йому виконувати набір дій, пов'язаних із певною культурною практикою.

У роботі «Віртуальний простір моди» О. Шандренко (2011) визначає флеш-імідж як образ тіла з точки зору художнього підходу. Образ постійно

змінюється під впливом різних чинників життя й культури, зокрема зовнішніх, тісно пов'язаних з одягом (модою).

У сучасному світі мода орієнтована на зразковий флеш-імідж: еталоном є бажане тіло з його модними формами, а результатом — впевненість у собі, відчуття повного задоволення й щастя. Людина є творцем свого тіла. Вона постійно перебуває під впливом культурних практик моди й створює образ тіла, тіло бажання. Тіло — це механізм, без якого не можливе існування людини.

Джоан Ентвістл (2000) пише: «Мода має прямий зв'язок з тілом: для того, щоб створити, представити публіці й носити щось модне, необхідне тілу». Адже, на думку автора, мода вступає в діалог саме з тілом, яке в кожній новій соціальній ситуації повинно бути відповідно вдягнене. Також науковець зазначає, що: «В повсякденному житті одяг не може існувати окремо від живого, дихаючого тіла, яке він прикрашає».

Костюм — це засіб трансформації тіла; костюмом змінює зовнішність за допомогою оптичних (візуальних) ефектів, обтягуючи певні частини тіла. У 1920-х рр., наприклад, у моді були маленькі груди, жінка маскувала їх і перетворювалися на «дівчину-дощечку». Мода сприяла масовому поширенню екстремальних дієт, голодних дієт і різних видів спорту. Проте з розвитком науки й техніки стало можливим змінювати зовнішність людини без особливих зусиль. Реконструктивна, пластична та косметична хірургія досягла значного прогресу, завдяки чому стало можливим змінювати не лише риси обличчя чи частини тіла, а й стать.

Сьогодні головним критерієм зовнішності є молоде й здорове тіло, гармонійно «перекроєне» за допомогою найновіших і найдорожчих інновацій. Часта зміна параметрів тіла відповідно до вимог моди породила тенденцію «лукізму» (від англ. look — «вигляд, зовнішність»).

Отже, можна зробити висновок, що флеш-імідж — це специфічні прояви тілесності в вигляді навмисно сконструйованих образів тіла з певними характеристиками, часто спрямовані на емоційно-психологічний ефект (наприклад, для створення певного враження).

Розглянемо, як трансформувалася флеш-імідж особистості від ХХ до початку ХХІ ст. й визначимо головні особливості цього процесу.

ХХ ст. стало свідком значних змін у багатьох сферах людського буття, пов'язаних зі змінами політичного, економічного та соціального устрою, глибокою трансформацією традиційних систем цінностей, естетичних та етичних ідеалів. Всі ці зміни впливають і на зовнішній вигляд жінок —

одяг, зачіски, взуття, вибір прикрас, парфумерії тощо. З цієї причини дослідження змін у зовнішності жінок у контексті інновацій набуває сьогодні особливого значення.

На початку ХХ-го ст. жіноча фігура асоціювалася з жінкою-квіткою, якій була властива «осина талія», занадто тугий корсет, широкі стегна й спідниця-дзвіночок, що розширювалася донизу. Корсет слугував для надання жіночому тілу пластичності, якої воно не мало; незважаючи на багату композицію та емоційну привабливість образу, він підкреслював жіночу фігуру й робив її надто витонченою.

Образ жінки цього періоду за малюнками американського художника Ч. Гібсона (Gibson, 2006) — неприродна, нервова, витончена фігура, властива високій дівчині з пишними грудьми, вузькою талією, втиснутою в корсет, з об'ємною зачіскою, що нагадує вигин стебла рослини, якої ніколи не існувало.

Модерн породив новий еротичний флеш-імідж жінки, здатної відкрито виражати свої почуття, ніжну пристрасть, любов, фізіологічний потяг, рухи тіла тощо. Він сповнений еротики і приваблює не так відкритістю оголеного тіла, як його пластичністю, яку легко приховати за довгим волоссям чи незвичним одягом. Саме образ модерну породив потребу переосмислити сучасну моду та взаємозв'язок між тілом і формою костюма.

У ХХ ст. П. Пуаре став першим «диктатором моди». Він почав насаджувати суспільству свої уявлення про жіночу красу, адже був зацікавлений у створенні образу ідеальної жінки. Його поява на модній сцені супроводжувалася зухвалим проривом: майстер скасував корсет (який вважав потворним). Він запровадив новий жіночий силует, що підкреслював вигини тіла: «vague molle» («Ніжна хвиля»). Цей образ уособлював молодість і був популярним протягом першої половини ХХ ст. (Шкурко, 2019).

У 1920-х рр. модним стандартом жіночої краси була струнка, спортивна жінка з широкими плечима, маленькими грудьми й довгими ногами. Такій зміні моди сприяло те, що важка фізична праця, суто чоловічі професії та всілякі види спорту призвели до того, що жіноче ество було повністю знехтуване.

Після 1922 р. з'явився новий стиль — «гарсон», який розробив Ж. Пату. Відбувся перехід від безформених приталених суконь-сорочок до суконь-футболок вільного крою.

Водночас з'явилася нова жіноча зачіска, що відповідала новому, активному способу життя. Короткі стрижки (довші спереду і з боків, короткі ззаду) спочатку були ознакою неблагонадійності

та незахищеності, але згодом стали абсолютною необхідністю у воєнний час. Розмаїття зачісок породило різні незвичні назви. До коротких зачісок додалися маленькі капелюшки-кльош, які прикрашалися квітами та опудалами птахів, а також модні берети.

Незважаючи на привабливість флеш-іміджу Le Garçon, стиль, створений Коко Шанель — стиль активної, незалежної жінки середнього класу — увійшов в історію моди.

У 1930-х рр. мода повернулася до форм, які підкреслювали природні пропорції жіночої фігури, роблячи звичний флеш-імідж жінки все більш жіночним.

Пізніше паризький модельєр Ніна Річчі створила образ жінки романтичної і ніжної, але водночас поміркованої і витриманої, символом якої стала простота й екзотичність квітки. Однак цей гламурний образ втілювався в природні, вільні силуети з акцентованими лініями бюста й талії. Сукні шилися з легких тканин і сягали середини стегна, вузький пояс підкреслював талію й робив силует витонченим і струнким. Рукава були вузькі та довгі, з оборками на зап'ястках.

Костюми були так само вузькими й підкреслювали талію, позначену вузьким поясом. Спідниця прикривала стегна й складками та лініями спускалася донизу, оголюючи ноги, на які вдягали панчохи тілесного кольору з натурального або штучного шовку. Поверх спідниці носили туніки до колін та широкі жакети.

Тонкі рукавички, закриті взуття на високих підборах або танкетці, застебнуті гаманці та сумочки без ручок доповнювали флеш-образ жінки того часу

Світле волосся середньої довжини, завите в м'які рівні локони, було зачесане назад і спадало хвилями від потилиці до плечей. Така зачіска надавала образу м'якості та жіночності. Нова жінка мала бути доглянутою, засмаглою, спортивною, стрункою, тобто вести активний спосіб життя.

Під час Другої світової війни змінилася політична карта світу й спосіб життя в цілому, що знайшло відображення і в моді. Основними рисами силуету 1940-х рр. залишилися ті, що й у попередні роки, — акцент на вертикальних лініях, незграбність і прямокутність, що відповідало загальному стану напруженості та військової дисципліни. Одяг все більше нагадував військову форму. Широкі, об'ємні плечі, вузькі талії, короткі спідниці; додалося взуття на товстій корковій підшві, яке носили з білими шкарпетками; на зміну маленьким сумочкам 1930-х років прийшли об'ємні сумочки з довгими плечовими ремнями.

Жіночність підкреслювали екстравагантні головні убори у вигляді тюрбанів, фесок, шоломів і капюшонів, прикрашених стрічками, бантами й вузлами. Такі убори додавали шарму та елегантності й приховували недоглянуте волосся, яке потім зав'язували на голові. Як аксесуар використовували хустку або шаль.

На початку 1950-х рр. все ще був популярним флеш-імідж вродливих пікантних дівчат, схожих на актрис, які їздили на фронт виступати перед бійцями. Реклама, телевізійні програми та серіали пропагували образ жінки, схожої на кінозірку чи манекенницю: елегантний одяг, ідеальна зачіска та макіяж. Кіноактриси, такі як Джина Лоллобриджида, Елізабет Тейлор, Лоліта Торрес і Джейн Менсфілд, стали рольовими моделями.

Ідеальна фігура жінки 1950-х рр. була створена за допомогою корсета, прокладок у бюстгалтері, накладок на стегна. Флеш-імідж представляв ідеальний образ жінки з тонкою талією, пишними грудьми, красивими стегнами та ранковим макіяжем. Так виглядали світські дами та жінки з нижчого класу. Щотижня жінки ходили до перукарні, щоб зробити зачіску та завивку.

Наприкінці 1950-х р. з'явилися широкі сорочки, схожі на сукні, що повторювали силует 1920-х років, але з поясом на талії, на стегнах або взагалі без нього. Таким чином, мода почала відповідати потребам мас і перестала бути елітарною. Дизайнери намагалися створювати сучасний, зрозумілий і функціональний одяг, який дозволяв людям носити його по-своєму. Ще однією яскравою подією цього періоду стала поява жіночих штанів. Тоді ж почався тріумф довжини міні: сукні та спідниці щосезону вкорочувалися на 5-7 см, що сприймалося як виклик загальноприйнятим нормам. Жінки, які обирали модний флеш-образ привертати до себе увагу поєднанням одразу кількох образів: романтичної красуні, сексуальної палкої та пристрасної панянки. Саме ці флеш-іміджи вплинули на вибір елементів зачіски (форми, кольору та текстури). Оскільки в післявоєнний період жінка повинна була привертати увагу чоловіка, зачіска була просто гарним обрамленням для обличчя, яке залишали відкритим. Обличчя бліде, з ледь помітними контурами й темними тінями насичених кольорів. Брови більш природного, темного кольору. Губи дуже червоні.

Типовим жіночим флеш-образом, популярним у 1960-х рр., був образ дівчинки. Замість витончених форм, довгого волосся та вишуканої жіночності, вона була схожа на високого, худого, нездорового підлітка з гарненьким веснянкуватим обличчям, ляльковими очима та короткою геометричною стрижкою. Замість того, щоб носити



розкішний одяг, вона вдягається, як більшість людей — дешево й доступно.

Природність, елегантність і скромність — основні складники флеш-образу жінки 1970-х рр. Елементами флеш-образу жінки була блузка, наприклад, батник з гладкою поверхнею або натуральними прикрасами, водолазка, спідниця-кльош; штани, вузькі вгорі і розкльошені внизу (сонце-кльош); невеликий капелюшок або берет. Вечірньому образу притаманні романтичні елементи, нижня частина сукні прикрашена квітковим орнаментом, рюшами. Поширення набули широкі, довгі спідниці. У 1970-х рр. під впливом стилю панк, «хімії» та молодіжної моди стала дуже популярною зачіска з кудлатим, хвилястим волоссям, доповнена невеликими, простими аксесуарами з природними або етнічними нотками. Всі ці течії сприймалися суспільством як молоді, вільні від умовностей і правил «гарної поведінки», спортивні та динамічні.

Всі ці тенденції соціум вважав розтлінними й такими, що дозволяли молоді бути вільними від умовностей і правил етикету. Жіночий макіяж включав у себе романтику з фольклорними елементами, етнічні елементи та панк-аксесуари. Очі сильно підкреслені, тіні дуже яскраві, вії ретельно нафарбовані тушшю, брови природні й широкі, а губи максимально натуральні.

У 1980-х рр. почався світовий економічний бум, зріс рівень життя, а з ним і бажання виглядати престижно й сяяти в усіх сферах. З'явився флеш-імідж незалежної та впевненої в собі бізнес-леді, яка веде активний спосіб життя й тому має гарне тіло, яким любить хизуватися. Обтягуючі сукні, широкі декольте й туфлі без підборів були звичними. Жінки набули впевненості в собі. Варто зазначити, що з 1982 р. особливо популярною стала готична естетика. Вона не тільки кардинально впливає на зачіски, макіяж і зовнішній вигляд в цілому, але й має значний вплив на те, як людину сприймають й оцінюють у суспільстві. Той, хто дотримується цього стилю в зачісці, одязі та поведінці, стає живим прикладом індивідуальності, оригінальності та виразності у своєму гардеробі. Суспільство ідентифікує їх як людей, які не бояться експериментів, нової та оригінальної естетики. Водночас цей стиль, особливо яскраві зачіски та кричущий макіяж, довгий час вважався вульгарним, засуджувався та висміювався.

1990-ті рр. ознаменувалися оновленням поняття «жіночність» і наполегливими спробами повернути його у відповідь на тенденцію «унісекс». З'явився образ романтичної, розкішної та сексуальної жінки. Для підкреслення сексуальності мода пропонувала корсети, прозорі тканини,

рюші тощо. Велика увага приділялася спідній білизні, яка стала витвором мистецтва. Дедалі популярнішим ставав «білизняний стиль» — сукні з шовкового шифону, тюлю та мережива. Нові технологічні процеси та інноваційні засоби для догляду за волоссям дозволили змінити класичні зачіски й зробити їх модними. Візитною карткою макіяжу жінки є її індивідуальність. Погляд зводиться до стриманості та природності. Обличчя виглядає щойно вмитим — свіжим і природним, губи зберігають природний блиск. У вечірньому макіяжі допустимо зацентрувати на губах. Кольори ледь помітні, деякі навіть мають природний відтінок.

До кінця ХХ ст. об'єктом моди стало саме тіло. Найексцентричніші сукні вже не могли здивувати вибагливого глядача. Художники та дизайнери використовували у своїй роботі знання про стародавні форми прикрашання тіла (татування, макіяж), що спричинило нівелювання межі між дизайном одягу й образотворчим мистецтвом. У руках талановитих митців людське тіло стало полотном, а дизайнерський одяг — витвором мистецтва. Це дало поштовх новому баченню людського тіла.

Початок ХХІ ст. характеризується тим, що індустрія моди активно розвивається й створює модний образ не лише за допомогою одягу.

Модний образ (fashion image) — це створення зовнішнього іміджу людини на основі останніх тенденцій у світі моди, що вважається найбільш популярним в певний період часу (fashion — season). Цей образ включає в себе одяг та аксесуари, зачіску та макіяж. Обираючи ці елементи, учасник моди виражає свою індивідуальність і створює особистісний привабливий образ. Слід зазначити, що зачіска й макіяж часто доповнюють і підкреслюють флеш-образ, хоча іноді можуть домінувати над одягом (Махній, 2013).

Таким чином, дизайн зачіски та макіяжу є однією зі сфер діяльності дизайнерів, які прагнуть максимально задовольнити потреби особистості, враховуючи сучасні тенденції в мистецтві та моді, художньо оформити нові якості миттєвого образу.

Крім того, слід зазначити, що проектування зачіски та макіяжу як складників яскравого образу, що має стати популярним продуктом у публіки, не можливе без виявлення та врахування циклічності розвитку певних структурно-композиційних елементів, а також стилістичних особливостей цих елементів.

На сьогодні швидкими темпами урізноманітнюються напрями роботи дизайнерів у формування флеш-іміджу сучасної жінки. Окрім розповсюджених зачісок, візажу та манікюру, неабиякої популярності набувають такі послу-



ги, як дерматологія, естетична хірургія, SPA-технології, технології масажу, технології пірсінгу, татуювання тощо.

Ставлення сучасної людини до свого тіла суттєво змінилося. Щоденна турбота про тіло набула нових, більш складних і різноманітних форм. У сучасному суспільстві стан тіла став показником соціального статусу і, таким чином, одним із іміджевих чинників, який замінює одяг. Тому багато людей сьогодні усвідомлюють необхідність інтенсивного догляду за шкірою, волоссям, нігтями та тілом, і домашніх засобів вже не вистачає. Цим пояснюється великий соціальний попит на індустрію краси, яка набуває все більш стійкої позиції як на ринку послуг, так і в оціночній системі сучасного суспільства.

Індустрія краси базується на комплексі потреб сучасної людини, ці потреби можуть бути неоднорідні за своїм соціально-психологічним змістом.

## Висновки

Таким чином, очевидним є той факт, що ХХ ст. ознаменувалося, з одного боку, посиленням соціального контролю над тілом людини, а з іншого — появою «постматеріалістичних тенденцій», які відобразилися в зростанні значення гуманітарних цінностей для сучасної особистості, зокрема флеш-іміджу здоров'я й краси як якісних характеристик тіла.

Як відображення краси людського тіла флеш-імідж є вираженням модних тенденцій і часто еволюціонує та змінюється. На еволюцію та постійні зміни модного образу впливає значна кількість чинників, а саме: соціально-економічний розвиток, розвиток технологій дизайну й мода.

*Наукова новизна.* У статті вперше проаналізовано флеш-імідж у дизайнерських практиках моди ХХ – початку ХХІ ст., та розкривається специфіка художньо-образної репрезентації жіночих флеш-образів у моді цього періоду.

Досліджений матеріал у подальшому дозволить актуалізувати питання вибору сучасними жінками різних дизайнерських практик для створення свого флеш-іміджу, що відображає їхнє уявлення про образ краси.

## Список посилань

- Барна, Н. (2019). Антропологічний поворот як феномен рефлексії у моді ХХ–ХХІ століть. *Питання культурології*, 35, 11–20. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.35.2019.188780>
- Вербицька, О. (2009). Тіло як текст: семіотика постмодерністичного розуміння. *Вісник Львівського університету. Серія філософські науки*, 12, 85–91.
- Гомілко, О. (2001). *Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі*. Наукова думка
- Дерман, Л. М. (2015). *Культурогенез тілесних практик моди: філософсько-антропологічний аналіз* [Автореферат дисертації кандидата філософських наук, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова].
- Дихнич, Л. П. (2002). *Феномен моди в соціокультурних процесах ХХ століття* [Автореферат дисертації кандидата історичних наук, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Єнчев, М. (2023). Флеш-імідж в системі арт-дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 64(1), 137–141. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-18>
- Легенький, Ю. Г. (2000). *Дизайн: культурологія та естетика*. Київський державний університет технологій та дизайну.
- Махній, М. (2013). Флеш-імідж: культурні нормативи тілесності. *Невербаліка і культура*. <https://nonverbalmakhniy.blox.ua/2013/09/Flesh-imidzh-kulturni-normativi-tilesnosti-4.html>
- Мельник, М. Т. (2008). *Мода в контексті художніх практик ХХ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Образ "Я". (2007). В В. В. Синявський & О. П. Сергєєнкова (Уклад.), *Психологічний словник* (с. 189). Науковий світ.
- Образ. (2003). В Р. В. Болдирев, В. Т. Коломієць, А. П. Критенко, О. С. Мельничук, Г. П. Півторак, О. Д. Пономарів, В. Г. Склярєнко, А. І. Стоянов, В. А. Ткаченко, О. Б. Ткаченко, & А. М. Шамота (Уклад.), *Етимологічний словник української мови* (Т. 4, с. 142). Наукова думка.
- Тканко, З., & Коровицький, О. (2000). *Моделювання костюма в Україні ХХ століття*. Брати Сиротинські і К.
- Тканко, О. Д. (2009). *Мистецтво костюму в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття: тенденції, школи, національна специфіка* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська національна академія мистецтв].
- Шандренко, О. М. (2011). *Віртуальний простір моди* [Монографія]. Видавничий центр КНУКіМ.
- Шестопалова, Ю. А. (2007). *Еволюція ідеалу краси в динаміці української моди (кінець ХІХ – початок ХХІ століття)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Шкурко, В. Ю. (2019). *Трансформація жіночого флеш-іміджу в моді ХХ століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Entwistle, J. (2000). *The Fashioned Body*. Polity.
- Gibson, Ch. D. (2006). *Gibson Girls*. Dover publications.

## References

- Barna, N. (2019). Antropologichnyi povorot yak fenomen refleksii u modi XX–XXI stolit [Anthropological turn as reflection phenomenon in the fashion of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries]. *Issues in Cultural Studies*, 35, 11–20. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.35.2019.188780> [in Ukrainian].
- Derman, L. M. (2015). *Kulturohenez tilesnykh praktyk mody: Filosofska-antropologichnyi analiz* [The cultural genesis of bodily practices of fashion: Philosophical and anthropological analysis] [Abstract of PhD Dissertation, National Pedagogical Dragomanov University] [in Ukrainian].
- Dykhnych, L. P. (2002). *Fenomen mody v sotsiokulturnykh protsesakh XX stolittia* [The phenomenon of fashion in social and cultural processes of the XXth century] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Entwistle, J. (2000). *The Fashioned Body*. Polity [in English].
- Gibson, Ch. D. (2006). *Gibson Girls*. Dover publications [in English].
- Homilko, O. (2001). *Metafizyka tilesnosti: Kontsept tila u filosofskomu dyskursi* [Metaphysics of corporeality: The concept of the body in philosophical discourse]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Lehenkyi, Yu. H. (2000). *Dyzain: Kulturolohiia ta estetyka* [Design: Cultural studies and aesthetics]. Kyiv State University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Makhnii, M. (2013). Flesh-imidzh: Kulturni normatyvy tilesnosti [Flash image: Cultural norms of physicality]. *Neverbalika i kultura*. <https://nonverbalmakhnii.blox.ua/2013/09/Flesh-imidzh-kulturni-normativy-tilesnosti-4.html> [in Ukrainian].
- Melnyk, M. T. (2008). *Moda v konteksti khudozhnykh praktyk XX stolittia* [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Obraz "Ia" [The image of "I"]. (2007). In V. V. Syniavskiy & O. P. Serhieienkova (Comps.), *Psykholohichnyi slovnyk* [Psychological dictionary] (p. 189). Naukovyi svit [in Ukrainian].
- Obraz [Image]. (2003). In R. V. Boldyriev, V. T. Kolomiets, A. P. Krytenko, O. S. Melnychuk, H. P. Pivtorak, O. D. Ponomariv, V. H. Skliarenko, A. I. Stoianov, V. A. Tkachenko, O. B. Tkachenko, & A. M. Shamota (Comps.), *Etymolohichnyi slovnyk ukraïnskoi movy* [Etymological dictionary of the Ukrainian language] (Vol. 4, p. 142). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Shandrenko, O. (2011). *Virtualnyi prostir mody* [The virtual space of fashion] [Monograph]. KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Shestopalova, Yu. A. (2007). *Evoliutsiia idealu krasny v dynamitsi ukraïnskoi mody (kinets XIX – pochatok XXI stolittia)* [Evolution of the ideal of the beauty in dynamics of the Ukrainian style (the end of XIX<sup>th</sup> – the beginning of the XXI<sup>th</sup> century)] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Shkurko, V. Yu. (2019). *Transformatsiia zhinochoho flesh-imidzhu v modi XX stolittia* [The transformation of the female flash image in the fashion of the 20<sup>th</sup> century] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Tkanko, O. D. (2009). *Mystetstvo kostiumu v Ukraini kintsia XX – pochatu XXI stolittia: Tendentsii, shkoly, natsionalna spetsyfika* [Costume art in Ukraine at the end of the 20<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> century: Trends, schools, national specifics] [Abstract of PhD Dissertation, Lviv National Academy of Arts] [in Ukrainian].
- Tkanko, Z., & Korovytskyi, O. (2000). *Modeliuvannia kostiuma v Ukraini XX stolittia* [Costume modeling in Ukraine of the 20th century]. Braty Syrotynski i K [in Ukrainian].
- Verbytska, O. (2009). Tilo yak tekst: Semiotyka postmodernistychnoho rozuminnia [A body as the text: Semiotics of the postmodern understanding]. *Visnyk of the Lviv University. Series Philosophical Science*, 12, 85–91 [in Ukrainian].
- Yanchev, M. (2023). Flesh-imidzh v systemi art-dyzainu [Flash image in art design system]. *Humanities Science Current Issues*, 64(1), 137–141. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-18> [in Ukrainian].

## The Image of Beauty as a Leading Criterion of Flash Image, the 20<sup>th</sup> to the Early 21<sup>st</sup> Centuries

Valentyna Shkurko

Municipal Institution of Higher Education “Khortytsia National Education and Rehabilitational Academy” of Zaporizhzhia Regional Council, Zaporizhzhia, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to study the transformation of the flash image since the 20<sup>th</sup> and the beginning of the 21<sup>st</sup> centuries as a leading criterion of the beauty image. *Results.* The main categorical concepts of this study are analysed and defined: image, self image, flash image, fashion image. The transformation of women’s

flash image from the 20<sup>th</sup> to the early 21<sup>st</sup> century is studied. Each new stage is characterised, and the changes that took place in the women's flash image of those years are described. It is noted that in modern society, fashion trends and innovations are gaining importance, with the help of which a person forms an attitude to his or her own body under the influence of socio-cultural processes. It is substantiated that the flash image as a criterion of the beauty image is formed with the help of design practices in various fields of fashion art. It is noted that in modern developed society, the beauty industry, which combines cosmetology, hairdressing, nail service, makeup and permanent makeup, is becoming increasingly popular. It is established that the flash image formation is also influenced by modern fashion trends in clothing. In the course of scientific research, it is also highlighted that in recent years, modern women have been paying attention to the environmental friendliness of preserving their bodies in the context of fashion innovations when forming their flash image. *Scientific novelty.* For the first time, the article analyzes the flash image in design practices of fashion of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries, and reveals the specifics of the artistic and figurative representation of female flash images in the fashion of this period. *Conclusions.* The flash image is connected with the themes of the human body image, physicality and fashion image. The human body is used as a standard of beauty. In the public consciousness, ideas about the image of beauty are spread and defended through fashion. The fashion of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries abandoned a single ideal of beauty, and offered a variety of images that focused not on a set of individual characteristics, but on the integrity of the fashion flash image.

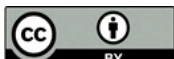
*Keywords:* beauty image; flash image; designers; design practices; beauty industry

#### **Відомості про автора**

**Валентина Шкурко**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Комунальний заклад вищої освіти «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія» Запорізької обласної ради, Запоріжжя, Україна, ORCID iD: 0000-0002-9671-6796, e-mail: valunichka@ukr.net

#### **Information about the author**

**Valentyna Shkurko**, PhD in Art History, Senior Lecturer, Municipal Institution of Higher Education "Khortytsia National Education and Rehabilitational Academy" of Zaporizhzhia Regional Council, Zaporizhzhia, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-9671-6796, e-mail: valunichka@ukr.net



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

Наукове видання  
Scientific publication

**ВІСНИК  
Київського національного  
університету культури і мистецтв**

**Серія: Мистецтвознавство**

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

**Series in Arts**

**Випуск  
Issue**

**49**

*Науковий журнал  
Scientific Journal*

Відповідальний за випуск / Responsible for the issue  
Валентина Мамедова / Valentyna Mamedova

Літературний редактор / Literary editor  
Людмила Таран / Liudmyla Taran

Бібліографічний редактор / Bibliographic editor  
Олена Вапельник / Olena Vapelnyk

Редактор-перекладач англійського тексту / English text editor  
Світлана Гурбанська / Svitlana Hurbanska

Редактор з комунікацій / Communications Editor  
Олена Скаченко / Olena Skachenko

Дизайн обкладинки / Cover design  
Оксана Бережна / Oksana Berezhna

Технічне редагування та комп'ютерна верстка / Technical editing and computer layout  
В'ячеслав Лук'яненко / Viacheslav Lukianenko



Підписано до друку: 15.12.2023. Формат 60x84/8  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.  
Ум. друк. арк. 18,83. Обл.-вид. арк. 18,31.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 5159

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