

common artistic language namely products of Sèvres Porcelain Manufactory of XVIII century in Louis XVI style are found in many palaces in the world. They represent a style of the same name that came to European countries with fashion at all French. Unfortunately the French Revolution of 1789 brought a change in government and changes in the artistic life, not allowing the style of Louis XVI to develop and left him as a kind of memory of the royal times.

The style of Louis XVI is quite widespread in Europe, so its elements are met in the most famous palaces all over the world. We meet valuable Sevres porcelain manufactory objects in the royal castle Rothschild in Britain, a pair of vases for interior decoration, night pots, sets dejeuner and others. Huge collection was by gathered Britain King Henry IV. It is the most sophisticated and most expensive precious collection of porcelain, Designed for intimate use (dejeuner, cups and saucers) and huge vases that served for decor, giving to interiors a theatrical and solemn mood [12].

Over time, the style of Louis XVI became certain metamorphosis being used in the interior. It is divided into a vintage – provace, used mainly for buildings outside the city and it is typical for the preservation of classical forms in the style of Louis XVI, using inexpensive materials. Another manifestation of it is the kind of luxury – lavish palaces, built in the last century, people continue to gather for celebrations, and so adorned at the appropriate level. For example, recently distributed fashion for this style – in particular, we can see the band Sevres porcelain in the Russian Kremlin. Sevres porcelain has become an emblem of its time and of royal status, so it often becomes a cherished part of high level public and private collections, and also decorated private apartments and rooms.

Ukrainian Public collections not comprise a large number of units of products, especially those that can be attributed to the style of Louis XVI . Private collectors are not willing to disclose , and the story keeps a certificate of destruction of cultural monuments later, the October Revolution, which greatly reduced the number of cultural values. So Gaile K. writes in "Protection of the Winter Palace": "Last defenders reported that the palace completely busy ... hrabyetsya valuable historic property, tear the walls of tapestries, Sevres porcelain beat expensive ...". Unfortunately , this situation in Ukraine was global and preservation of cultural and historical and artistic treasures was almost impossible.

Collectors of all time has always sought to bring to his most significant collections of masterpieces of world art. Products Sèvres Porcelain Manufactory allow both contribute to the beauty, but also get a thing that is produced by royal request and was the personification of all the stylistic features of the relevant time.

In the XVIII century. fashion to interiors asking kings. The bourgeoisie imitated the style of the interior, trying to give it the best possible grace. In modern France, tends to play styles of past eras in the design of the apartments. Although it is a common trend is not an imitation of the royal style of the XVIII century. Or more so -called style " Provence " , due to lower prices and therefore more popular.

Characteristic of this is the use of interior furniture XVIII century. or nineteenth century, because in these ages have much in common . The furniture and decor items to create the style of Provence , usually purchased at antiques markets or in shops that offer its imitation. The main focus of the style of Louis XVI – starovynnist , sometimes excessive , rendering objects old charm, attraction to vintazhnosti use of specific forms of the time, their refinement [17].

The guiding theme of the XVIII century, was the style of Louis XVI, his features are a large number of parts, the use of elements such as volutes medallions and imitation of natural forms. Also, it is inherent in the desire to preserve harmony between form and color, softening the overall feel of the interior, refinement and elegance shapes, lots of light, lots of space filling parts [15].

Each subject , taken from the rest of the interior is also reflected in itself all the features of the style of Louis XVI, were no exception and porcelain. Instead, they embody in themselves the greatest number of all possible elements of this style. The most striking creations of porcelain objects were then Sèvres porcelain manufactory, which belonged to the French King Louis XVI.

Keywords: porcelain, Sèvres porcelain manufactory, vases, style of Louis XVI.

УДК 791.83

Малихіна Марина Анатоліївна
старший викладач

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА: (XIX – початок XX століття)

Статтю присвячено художнім процесам, характерним для українського циркового простору XIX – початку XX століття. Виокремлено особливості розвитку українського цирку на означеному етапі, з'ясовано роль іноземних та вітчизняних діячів цирку в подальшому розвитку циркового мистецтва України.

Ключові слова: циркове мистецтво, національний цирк, цирковий жанр, стаціонарний цирк, естрада.

Для сучасної України характерним процесом стає значне зростання зацікавленості до вивчення вітчизняного творчого насліддя у різноманітних галузях художньої культури. Зокрема, стрімкий розвиток українського циркового мистецтва та недостатність вивчення національної циркової історії робить актуальними пошуки у царині генезису українського циркового мистецтва на різних етапах його розвитку. Попри те, що еволюція українського цирку досі не ставала предметом окремого дослідження, різні аспекти вітчизняної циркової історії, в тому числі певні особливості розвитку циркового мистецтва в Україні (XIX – початку XX століття), висвітлювалися у мистецтвознавчій, культурознавчій та історичній літературі, а також у періодиці.

Так, джерелом відомостей про український цирк XIX століття є монографії, присвячені таким його представникам: роботи Р. Славського "Віталій Лазаренко" (1980) та "Брати Нікітіни" (1987), О. Таланова "Брати Дурови" (1971), Я. Грінвальда "Руський богатир Іван Піддубний", В. Меркур'єва "Іван Піддубний" (1971), М. Прилипка "Іван Піддубний – сила України" (1976), Д. Жукова "Іван Піддубний" (1975).

У праці С. Макарова "Театралізація цирку" (2010) надано реконструкції циркових пантомім, які демонструвалися на українських аренах періоду кінця XIX – першої половини XX століття ("Тарас Бульба", "Марієтта та клоун Піпо", "Махновщина" та ін.) тощо. Н. Матвеев в книзі "Борис Манжеллі" (1983) представив інформацію щодо розвитку циркових жанрів кінної дресури, вищої школи верхової їзди та найзництва, окреслив взаємовплив різних художніх династій та традиційних циркових родин, проаналізував досвід роботи цирків Сура та Труцци. В роботі П. Тарахно "Життя клоуна" (1963) йдеться про діяльність цирків Бескоровайного, Злобіна, Дротянкіна, Вяльшина, Труцци, детально проаналізовано програми цирків, номери різних жанрів, надано відомості про власників труп, цирковий побут та умови контрактів. Цінними з огляду на тему нашої статті є дослідження присвячені цирковій історії окремих міст України (праці М. Рибаківа "Київський цирк: люди, події, долі" (1995), Ю. Рябінкіна "Одеський цирк" (1979), Н. Щербакової "Харківський цирк" (1983)).

Також джерелом відомостей про вітчизняний цирк означеного періоду є періодичні видання того часу ("Дивертисмент", що видався в Одесі в період з 1908 до 1918 року, українське видання "Сцена та арена" (1915-1918)), а також матеріали, що містяться у журналах "Радянський цирк" та "Радянська естрада і цирк".

Попри те, що окремі аспекти розвитку українського цирку XIX– початку XX століття розглядалися в роботах дослідників цієї галузі художньої культури, у даний час немає роботи, цілком присвяченої вивченню основних художніх процесів, притаманних вітчизняному цирку означеного періоду. Отже, мета статті – визначення особливостей розвитку цирку в Україні XIX – початку XX ст.

Тривалий час елементи циркового мистецтва можна було знайти лише у виступах скоморохів, адже в Україні не існувало жодного стаціонарного цирку. Розмірковуючи щодо причин цього явища, Н. Третяк пише: "традиційно аграрна країна мала малі перспективи індустріального розвитку. Тому не виникали "офіційні" циркові жанри, і протягом семи довгих століть розвиток українського циркового мистецтва залишався "на рівні мандрівних блазнів" [6, 6].

У XVIII столітті у зв'язку зі зменшенням державного та церковного тиску скомороство відроджується в народних гуляннях, балаганах. З'являються розважальні каруселі та кінні вистави, а на початку XIX століття виникають мандрівні цирку та звіринці. У балаганах, що встановлювалися на торгових площах, ярмарках та в інших людних місцях, демонструвалися акробатичні трюки, жонгливання, танці, гра на музичних інструментах, виступи дресирувальників, кінні номери.

Характеризуючи стан циркового мистецтва в Російській імперії першої половини XIX століття, до складу якої на той час входила частина України, слід зазначити, що розвиток національного цирку стримувався одночасно кількома об'єктивними факторами. По-перше, циркове мистецтво здебільше було представлено артистами іноземних цирків, які користуючись підтримкою чиновників усіх рівнів, з успіхом працювали на території імперії, майже не зустрічаючи конкуренції з боку вітчизняних циркових артистів. По-друге, розвиток руського цирку стримувало кріпосне право. Манежі, які знаходилися у садибах багатих поміщиків, зазвичай являли собою убогі дощаті балагани, що були придатні для виступів фокусників, силачів, звукоімітаторів, танцівників. При цьому артисти суто циркових жанрів – найзники, гімнасти, жонглери, акробати – не мали умов для роботи та професійного розвитку. По-третє, безславно закінчилася перша спроба організувати підготовку артистів цирку в Російській імперії на державному рівні.

У XIX столітті на території Російської імперії, зокрема в Україні, більшість цирків належала іноземцям. Родини Труцци, Ферроні, Безано, Маніон, Жеймо та інші з сезону в сезон тішили глядачів цирковими виставами, популяризували циркове мистецтво у широких верствах населення. Аналізуючи розвиток циркового мистецтва в Україні, не можна оминати ту роль, яку зіграли іноземні гастролери. Вагомий внесок у циркову справу на Україні внесли представники родин Годфруа, Труцці та Сур.

Так, Ж.-Б. Годфруа розпочав власну циркову справу в Одесі у другій половині XIX століття. Спеціалізувався в основному на демонстрації кінних номерів, але разом з тим програми цирку Годфруа постійно збагачувалися за рахунок запрошення кращих світових артистів цирку: Р. Рібо, Танті - Ферроні, братів Гаррі. Прагнучи завоювати шану української публіки у 1890 році в цирку Годфруа підготував пантоміму "Невільник" на сюжети творів Т. Шевченка.

Цирк В. Сура відрізнявся своєрідними видовищами, адже в них поєднувалися "демонстрація справжнього, високого мистецтва та безсоромна комерція, а бувало – й вміло прихований обман" [4, 61]. При цьому безперечною перевагою цирку В. Сура було те, що вистави, позбавлені вульгарності та несмаку, було орієнтовано на зацікавленість освіченого глядача. Програми постійно оновлювалися, Сур познайомив українську публіку з творчістю відомих іноземних артистів: М. Годфруа, Д. Кука, А. Фоса, а також братів Дурових та ін.

Особливо хотілося б виділити діяльність циркової родини Труцци, адже саме їхній цирк називали "академією циркового мистецтва" [3, 30]. Засновник династії Максиміліано та троє його синів – Рудольфо, Жижетто та Енріко – володіли багатьма цирковими жанрами: були дресирувальниками, жонглерами, жокеями тощо. На початку 80-х років XIX століття Труцци заснували в Російській імперії

власне циркове підприємство. Видовища, пропонувані у цирку Труцци, відрізнялися високим художнім рівнем та талановитою режисурою, якісним оформленням номерів та високими вимогами до виконавської й акторської майстерності. До трупи, в якій панувала сувора дисципліна та відповідальне ставлення до справи, запрошували лише найкращих майстрів цирку.

Цирк Труцци відзначався цікавими номерами кінної дресури зі складними елементами та трюками, сюжетними сценками за участю коней, постановками масштабних пантомім. Наприклад, у 1892 році, гастролюючи Україною, Труцци ставлять "Тараса Бульбу" за М. Гоголем. Мовою різноманітних виразних засобів режисер намагався максимально передати не тільки національний колорит, але й сам дух козацтва, для чого у пантомімі було реконструйовано козацькі звичаї, побут, костюми.

Слід підкреслити, що у цирку, більшість яких належала іноземцям, українських артистів з власними номерами не запрошували. Отже, українському цирковому артистові залишалося три шляхи: ярмарковий чи святковий балаган, сцена розважальних садів чи робота вуличного артиста. У таких умовах національний цирк розвивався занадто повільно та однобоко: не було умов для розвитку повітряної гімнастики, кінний цирк знаходився в зародковому стані тощо. "А саме гімнастика, наїзництво та клоунада – це три кити, на яких тримається цирк" [5, 52]. Крім того, вітчизняні артисти цирку займали на той час низьке соціальне положення. Антрепренери не брали на себе жодних зобов'язань, навіть в разі підписання контракту, вони не відповідали за нещасні випадки під час репетицій або виступів, не платили артистам за виступи у денних виставах або в разі їхньої хвороби. Артисти безкоштовно виконували обов'язки уніформістів, їм не відшкодовувалася амортизація костюмів та реквізиту. виправити подібне положення здатне було тільки створення національного цирку.

Для створення національного цирку потрібно було, щоб в Російській імперії склалися відповідні соціальні, політичні та економічні умови. Відміна кріпосного права активізувала процес капіталізації країни та розвиток сільського господарства. Одночасно розпочався енергійний зріст промисловості, надзвичайний розмах у будівництві залізниці та розвиток порохідних компаній. Разом з цим 70-ті роки XIX століття відзначилися в Російській імперії надзвичайним підйомом суспільної самосвідомості, популяризацією революційних ідей народництва, розвитком критичної думки та реалізацією принципу зближення мистецтва з народом.

В такому суспільному кліматі брати Акім, Перо та Дмитро Нікітіни, засновники національного цирку, почали свою справу. "З братів Нікітіних розпочалося становлення самосвідомості руських циркових артистів. Підіймаючи циркові вистави на вищий художній рівень, вони не тільки популяризували це мистецтво, але й послідовно обстоювали поругану честь цирку, за яким здавна закріпилася репутація низького видовища" [5, 6].

Спектр творчої діяльності Нікітіних надзвичайно широкий: талановиті артисти, успішні антрепренери, організатори побудови багатьох стаціонарних цирків, режисери-постановники. Розпочинали Нікітіни з виступів у провінції, здобувши за 10 років такої роботи достатньо досвіду у веденні циркової справи та зміцнивши власне матеріальне становище. 26 грудня 1873 року брати Нікітіни відкрили свій "Руський цирк".

У 1886 році брати Нікітіни, попри жорсткий опір Саламонського, побудували стаціонарний "Руський цирк братів Нікітіних" в Москві. З усіх видів сценічних мистецтв того часу цирк був найдемократичнішим, зрозумілим та доступним для великих верств населення. Розуміючи це, Нікітіни почали поширювати національну циркову справу територією Російської імперії. Так, в Україні "театром воєнних дій" за утвердження національного цирку стали три південних міста: Одеса, Київ та Харків" [5, 133].

Брати Нікітіни запрошували у власні програми іноземних артистів та вимушені були платити їм значно більше, ніж руським артистам, адже силами саме вітчизняних артистів успіху здобути було неможливо (для цього на той час ще не склалася достатня професійна база). Але в той самий час Нікітіни активно сприяли підготовці вітчизняних циркових кадрів: артисти та учні цирку обов'язково займалися з балетмейстером, приділялася увага розвитку акторської майстерності, відбиралися та всіляко підтримувалися художньо обдаровані діти – майбутня гордість вітчизняного цирку, суворо заборонялися фізичні покарання та знущання в процесі професійної підготовки. Артисти отримували гідну платню, в разі нещасного випадку Нікітіни компенсували артистам виробничі травми до самого одужання. Вперше у вітчизняній цирковій історії Нікітіни забезпечили відповідну базу для розвитку повітряної гімнастики та наїзництва, активно підтримували українських артистів цирку: родину Пащенко, В. Лазаренко, І. Піддубного та ін.

Вдалим приклад братів Нікітіних стимулював розвиток вітчизняного підприємництва. Багато хто зрозумів, що вести справи з успіхом можна, не ховаючись за іноземними вівісками та псевдонімами. І згодом, Федосєєвські, розпочинаючи власну справу, ставлять в рекламі назву – "Руський цирк", Мірошніченко об'являє гастролі "Українського цирку", постійно гастролюють в українських містах цирку Бескоровайного, Вьяльшина, Дротянкіна та ін.

Циркова справа у великих українських містах набуває більш високого професійного рівню та організації справи. У 1857 році перший балаган в Одесі відкрив Ж. Годфруа. Програма його цирку не відрізнялася розмаїттям, адже складалася з кінного атракціону та виступів клоуна. А 1858 році підприємці Ц. Пальміро та К. Панагіотіс збудували дерев'яний балаган під брезентовим дахом, який назвали "Гіпподром". У цьому цирку кінні номери доповнилися виступами артистів інших циркових спеціаліза-

цій, а також виступами гастролерів. Активно почали відбудовуватися інші цирку: цирк Вітторіо (1862), цирк А. Панкратова та І. Бондаренка (1865), балаган трупи В. Суре тощо.

Тимчасові будівлі для артистів-гастролерів в Харкові з'явилися ще в кінці XIX століття, а перші стаціонари збудовано у 1883 році (дерев'яна будівля братів Нікітіних) та у 1886 році (перший кам'яний цирк Грікке). Харківський кам'яний стаціонар було побудовано за зразком цирку братів Франконі в Парижі. Внутрішня архітектура приміщення дозволяла влаштовувати не тільки циркові видовища та пантоміми, а й надавала змогу для демонстрації театральних вистав: будівля, крім манежу мала сцену, а манеж можна було швидко трансформувати у глядацьку залу. У Харківському цирку, крім циркових артистів, виступали також трупи М. Кропивницького, П. Саксаганського, М. Садовського. У 1911 році в місті з'явився ще один стаціонар – цирк Муссурі. На той час це була найбільша в Україні циркова споруда з глядацькою залою на 5750 місць, з гардеробними, підсобними приміщеннями та різними цехами.

У Києві аристократ П. Крутіков 2-3 рази на рік влаштовував у домашньому цирку вистави для обраних глядачів. Основа таких видовищ – кінна дресура. Згодом саме П. Крутікову дозволяють будівництво стаціонарного циркового приміщення у Києві, відкриття якого відбулося у листопаді 1903 року. П. Крутіков назвав свій цирк "Кінним палацом". Програми у цирку Крутікова відрізнялися жанровим розмаїттям, в них приймали участь відомі циркові артисти: О. Кіссо, родина Пащенко, дует Бім-Бом (І. Радунський та Ф. Кортезі, пізніше М. Станевський), тріо Раstellі та ін. У Крутікова також ставлять пантоміми та сюжетні вистави ("Пан Твардовський", "Дон Кіхот", "Кіт у чоботях", "Джоконда", "Бахчисарайський фонтан" та ін).

Великої популярності у цей період набувають чемпіонати французької боротьби. Велику популярність світу циркової боротьби Д. Жуков пояснює видовищністю вистав, які розігрувалися на аренах і в яких "прекрасно обігравалися і жадоба, і заздрість, і благородство, і горе – всі людські почуття, здатні зачепити за живе тодішнього глядача" [1, 79]. На початку XX століття подібні чемпіонати класичної боротьби стають неодмінним атрибутом циркового видовища не тільки в столиці, але й у провінції.

Наприкінці XIX ст. – на початку XX ст. в Україні з'являються нові стаціонарні цирку. В Києві у 1867 році будують дерев'яний цирк, а у 1875 році побудовано кам'яний цирк Бергон'є. У 1911 році Харків отримує ще один цирк – Муссурі, в Одесі діяв цирк З. Малькевича.

Крім стаціонарних, на території Російської імперії, зокрема на Україні, працювало біля 100 мандрівних цирків. Найпопулярнішими на той час були антрепризи Саламонського, Сура, Велле, Чинізеллі, Годфруа та братів Нікітіних.

Серед прихильників циркового мистецтва було багато освічених людей і це цілком закономірно, адже "циркове видовище може не тільки розважити невимогливого обивателя, але й притягує людей з високим смаком, багатим інтелектом..." [3, 29]. Підвищення впливу циркового мистецтва на широкий загал глядачів наприкінці XIX – початку XX століття можна пояснити також зростанням професійного рівню організації циркової справи в цілому та високим професіоналізмом окремих виконавців.

Аналізуючи стан циркового мистецтва періоду кінця XIX – початку XX століття, слід зауважити, що одночасно зі стрімким розвитком вітчизняного циркового мистецтва, спостерігалися й певні руйнівні тенденції. Цирк відчутно змінюється під впливом буржуазії, що вимагала нових видовищ та розваг "прямих, лоскочущих нерви, часто з відверто сексуальною, а то й порнографічною забарвленістю" [4, 107]. Крім того, в циркове мистецтво, що завжди відрізнялося життєрадісністю та оптимізмом, проникають декадентські тенденції, пропагуючи мотиви смерті та приреченості.

На аренах українських цирків демонструються "смертельні" номери, в яких надмірно перебільшувалися ризик та небезпека, проводяться численні конкурси чоловічої краси та чемпіонати з боротьби серед жінок тощо. Поширеність на манежах подібних номерів та заходів, які не мали жодного відношення до справжнього цирку, демонструвала значне зниження рівню циркового мистецтва.

Згадуючи творчу кризу цирку в Російській імперії, І. Лебедев писав: "Багато хто з прибічників циркового мистецтва вважали, що воно вмирає. Нових форм не було, а старі – застигли... на всьому лежала печать трафарету. Все було шаблонним, і, йдучи шляхом найменшого опору, цирк все більше зближувався з естрадою" [3, 59]. Захоплення вар'єте було характерним явищем не тільки для української, а й для європейської публіки. Все більшого поширення набували ресторани з естрадною програмою. І якщо спочатку в таких програмах головне місце займали хори, то тепер програми склалися з різних окремих номерів, серед яких були куплетисти, танцівники, фокусники, трансформатори, чревощателі, акробати, жонглери і т.д.

З одного боку, збільшення цікавості до вар'єте негативно вплинуло на цирк, адже загрожувало поглинути його специфіку та було продикуване суто комерційними цілями, "розмивало" демократичні основи цього мистецтва, замінюючи силу, сміливість, вправність зовнішньою "красивістю", а часом і відвертою еротикою" [2, 318]. З іншого боку, з появою перших м'юзік-холлів, кафе-шантанів та вар'єте, циркові жанри вийшли на сцену, а національні циркові кадри, що до того страждали від безробіття, отримали додаткові виробничі майданчики.

Характеризуючи взаємовплив циркового мистецтва та вар'єте, Є. Уварова відзначає: "Цирк та естрада... пов'язані генетично. У їхній родословній – ярмарковий балаган, бурлеск з його насміханням над загальноновизнаним, ексцентрикою та пародією" [2, 318]. І хоча в певний історичний момент відбулося розмежування цих видів мистецтва, на думку Є. Уварової, внутрішній зв'язок між циркум та ест-

радою не було втрачено. "Багато з циркових жанрів отримували на сценічних підмостках нове життя завдяки таланту артистів, що їх представляли" [2, 318]. Разом з цим циркові артисти, пристосовуючись до умов естрадного майданчику, вимушені були знаходити певні форми контакту з публікою, розробляти нові трюки та підсилювати елемент драматизації циркового номеру.

Перша світова війна, яка принесла з собою численні нещастя різним країнам, майже зруйнувала циркову справу у Російській імперії. "... циркове мистецтво прийде у повний занепад" [5, 249]. Дехто з артистів, об'єднавшись у мандрівні бригади, виступає просто неба, інші гинуть на фронті або від численних хвороб, які розповсюдились країною, деякі представники знаних циркових родин відїзжають за кордон.

Зміна політичного устрою, соціально-економічні та культурні зміни, що відбулися в Україні після Жовтневого перевороту 1917 року, значним чином вплинули на подальший розвиток українського циркового мистецтва.

Підсумовуючи вищезазначене, хотілося б підкреслити, що період XIX – початок XX століття став суперечливим, але плідним етапом у розвитку вітчизняного цирку. Серед основних особливостей розвитку українського цирку в цей період можна визначити наступні: суттєвий вплив іноземних діячів цирку на розвиток циркової справи в Україні та формування глядацької культури; зародження національного цирку; підвищення впливу циркового мистецтва на суспільство; взаємовплив цирку та естради тощо. В межах статті неможливо детально розглянути специфіку розвитку циркового мистецтва в Україні (XIX – початок XX століття), а отже, актуальними залишаються подальші наукові розвідки та серйозне вивчення означеного етапу української циркової історії.

Література

1. Жуков Д. А. Иван Поддубный / Д. А. Жуков. – М. : Физкультура и спорт, 1975. – 144 с.: 16 л. ил.
2. Парад-алле: Цирк. Болгария. Венгрия. Вьетнам. Германская Демократическая Республика. Куба. Монголия. Польша. Румыния. Советский Союз. Чехословакия / сост. Е. Д. Уварова ; ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. – М. : Искусство, 1989. – 320с.
3. Рибаків М. Київський цирк: люди, події, долі /нариси історії Київського цирку/М. Рибаків. – К., 1995. – 174с.; 24 іл. – Рос. мовою.
4. Рыбаков М. А. Киевский цирк: люди, события, судьбы / М. А. Рыбаков ; Всеукраинская общественная организация "Цирковой союз Кобзова". – 2-е изд., доп. и испр. – К. : Атика, 2006. – 304 с.
5. Славский Р. Е. Братья Никитины / Р. Е. Славский. – М. : Искусство, 1987. – 272 с., [24] л. ил. – (Жизнь в искусстве).
6. Третяк Н. Цирк на долоні / Н. Третяк // Укр. культура. – 2007. – №8 – С. 6-7.

References

1. Zhukov D. A. Ivan Poddubnyy / D. A. Zhukov. – M. : Fizkul'tura i sport, 1975. – 144 s.: 16 l. il.
2. Parad-alle: Tsirk. Bolgariya. Vengriya. V'etnam. Germanskaya Demokraticeskaya Respublika. Kuba. Mongoliya. Pol'sha. Rumyniya. Sovetskiy Soyuz. Chekhoslovakiya / sost. E. D. Uvarova ; VNIИ iskusstvovznaniya M-va kul'tury SSSR. – M. : Iskusstvo, 1989. – 320s.
3. Rybakov M. Kyivskiy tsyrk: liudy, podii, doli /narysy istorii Kyivskoho tsyrku/M. Rybakov. – K., 1995. – 174s.; 24 il. – Ros. movoiu.
4. Rybakov M. A. Kievskiy tsirk: lyudi, sobytiya, sud'by / M. A. Rybakov ; Vseukrainskaya obshchestvennaya organizatsiya "Tsirkovoy soyuz Kobzova". – 2-e izd., dop. i ispr. – K. : Attika, 2006. – 304 s.
5. Slavskiy R. E. Brat'ya Nikitiny / R. E. Slavskiy. – M. : Iskusstvo, 1987. – 272 s., [24] l. il. – (Zhizn' v iskusstve).
6. Tretiyak N. Tsyрк na doloni / N. Tretiyak // Ukr. kultura. – 2007. – №8 – S. 6-7.

Мальхина М. А.

Особенности развития украинского циркового искусства: XIX – начало XX столетия

Статья посвящена художественным процессам, которые стали характерными для украинского циркового пространства XIX – начала XX столетия. Выделены особенности развития украинского цирка на обозначенном этапе, конкретизирована роль иностранных и отечественных деятелей цирка в дальнейшем развитии циркового искусства Украины.

Ключевые слова: цирковое искусство, национальный цирк, цирковой жанр, стационарный цирк, эстрада.

Malykhina M.

Features of development Ukrainian circus art: XIX – early XX

Article is devoted to the artistic processes that took place in Ukrainian circus space late XIX – early XX century, marked features of development Ukrainian circus on stage under consideration, clarified the impact of foreign and domestic owners of circuses on the further development of circus art in Ukraine.

For modern Ukraine characteristic process becomes a significant increase of interest to the study of domestic creative heritage in various fields of artistic culture, particularly the rapid development of Ukrainian circus art and lack of investigation of national circus history, making actual searches in the genesis of Ukrainian circus art at different stages of its development.

Source of information about Ukrainian circus XIX century are monographs by R. Slavskiy "Vitaly Lazarenko" (1980) and "Nikitin Brothers" (1987), O. Talanov "Durov Brothers" (1971), J. Greenwald "Russian bogatyr Ivan Piddubny", D. Zhukov "Ivan Piddubny" (1975). In works by S. Makarov "Circus theatricalization" (2010), N. Matveev "Boris

Manzhelli" (1983), P. Tarahno "Clown`s Life" (1963) provided the reconstruction of circus pantomimes, which were shown on Ukrainian arenas in the period since the end of XIX – early XX; the information of the development of individual circus genres, analysis of Beskorovayny, Zlobin, Drotynkin, Vyalshin, Truzzi, Sura circuses` work etc. Valuable research is devoted to the history of the circus in individual cities of Ukraine (works by M. Rybakov "Kyiv Circus: the people, the events, the fate" (1995), J. Ryabinkin "Odessa Circus" (1979), N. Shcherbakova "Kharkov Circus" (1983)). The source of information about domestic circus of this period is periodical publications: "Divertissement", "Soviet Circus", "Soviet music and circus", "Stage and arena."

Despite the fact that some aspects of the development of Ukrainian circus XIX – beginning of XX were considered in this research field of artistic culture, there is currently no work devoted entirely to the study of major artistic processes, which inherent to domestic circus indicated period. Thus, the aim of the article: to determine the characteristics of development of the circus in Ukraine (XIX – beginning of XX).

By the beginning of the XVIII century elements of circus art could only be found in the performance of skomorokhs, because in Ukraine there was no permanent circus. Due to the decrease of state and church pressure clowning was reborn in folk festivities, booths, and in the early XIX century traveling circuses and menageries appeared.

Significant contribution to development of the circus business in Ukraine made representatives of families the Godefroids, the Truzzis and the Surs, whose activity made it possible the familiarization the Ukrainian audience with the best of European circus arts.

At the end of the XIX – beginning of XX century in Ukraine were opened new establishments: J. Godfrey`s show booth (1857), Vittorio Circus (1862) A. Pankratov and I. Bondarenko`s Circus (1865) in Odessa, Bergonie`s Circus (1875) and "Horse Palace" (1903) of P. Krutikov in Kiev, circus Mussoorie (1911) in Kharkiv etc. Besides stationary, on the territory of the Russian Empire, and particularly in Ukraine, there were about 100 traveling circus (the most popular were enterprises of Salamonsky, Sur, Welle, Chinisello, Godfrua and Nikitin Brothers).

Creative crisis of circus art has led to the convergence of circus and variety. This process, on the one hand, promote the absorption of the specifics of the circus, on the other hand, circus performers, adapting to the conditions of variety site had to find some form of contact with the public, to develop new tricks and strengthening element of dramatization circus number.

Summing up the above, I`d like to emphasize that in the article it is impossible to consider in detail the specificity of development of circus art in Ukraine (XIX – beginning of XX century), and therefore remain relevant further research and serious study of a certain stage of Ukrainian circus history.

Keywords: circus art, the National Circus, circus genre, stationary circus, variety.

УДК 688.76(477-25)

Маслова-Лисичкіна Ірина Анатоліївна
аспірантка

ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ МАСОВИХ СВЯТ КИЄВА РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ: 60–80-і роки ХХ ст.

У статті досліджуються особливості художнього оформлення масових свят Києва в 60–80-і роки ХХ століття. Встановлено, що масові свята в даний період у Києві мали переважно державно-офіційний характер. У зв'язку з цим художнє оформлення свят (плакати, транспаранти, портрети, стенди, музичний супровід та театралізоване дійство) підпорядковувалося ідеологічному змісту та мало пропагандистське спрямування.

Ключові слова: свято, ідеологія, мітинг, демонстрація, Перше Травня, День Перемоги, День Жовтневої революції.

Радянське минуле України надалі багато в чому продовжує визначати наш менталітет, побут, модель поведінки у суспільстві. Одними з таких "залишків" радянськості в українському суспільстві є певні масові свята. Феномен масових свят загалом є важливою складовою соціокультурної реальності в наш час і використовується як комунікативна технологія, як прийом консолідації різних спільнот і спосіб трансляції різних соціальних ідей. Як справедливо зауважує О.В. Поправко, "свято є фундаментальною складовою культури, яка існує у всіх народів і не втрачає свого значення на всіх етапах їх історичного розвитку. Як універсальна форма емоційно-символічного вираження, ствердження та трансляції ціннісно-світоглядних установок конкретної культури, свято порушує й загострює світоглядні та соціальні питання певної епохи, виражає відносини між людиною і суспільством" [6, 3]. Тому недоцільно відкидати щось через те, що воно застаріле, а потрібно розібратися у тому, чи може воно слугувати розвитку українського суспільства у майбутньому. Для кращого розуміння того, наскільки ті чи інші масові свята радянського періоду можуть бути збережені чи навпаки – відкинуті, необхідно дослідити їх специфіку у недавньому минулому.

Метою дослідження є вивчення специфіки художнього оформлення масових свят Києва радянського періоду у 60-80-х рр. ХХ століття.

Найбільш розробленим у вітчизняних наукових дослідженнях є етнокультурний аспект феномена свята (В. Борисенко, М. Гаврилюк, М. Закович, С. Зубков, О. Курочкін, П. Соколов, І. Суханов).