

PROBLEMS OF HISTORICAL AND ART STUDIES OF SPATIAL AND TECHNOLOGICAL MEANS OF CREATING SCENIC IMAGERY

Iudova-Romanova Kateryna – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to analyze and structure the historiography of the basic historical and cultural studies that study the spatial-figurative and technological means of expression in the performing arts. The scientific novelty of the research is the first complex interdisciplinary systematic selection and analytical study of sources on the role of spatial and technological means of expressiveness in the creation of stage imagery. Through the use of multimodal and trans-system approaches, the author concludes that the problems of space-visual and technological means of expressiveness in the performing arts have been fragmented and studied from different angles by both scholars and theater practitioners. Today, however, there is a lack of comprehensive cultural research on the problems of creating stage imagery by spatial and technological means of expression.

Key words: historiography, stage imagery, stage space, technological means.

UDC 792:[930.2:7.072.2:167

PROBLEMS OF HISTORICAL AND ART STUDIES OF SPATIAL AND TECHNOLOGICAL MEANS OF CREATING SCENIC IMAGERY

Iudova-Romanova Kateryna – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to analyze and structure the historiography of the basic historical and cultural studies that study the spatial-figurative and technological means of expressiveness in the performing arts.

Research methodology. The use of methods of analysis and synthesis when using multimodal and trans-system approaches allowed to conduct a scientifically objective study of historiography on the problems of visual, spatial and technological means of performance of the performing arts.

Results. The author concludes that the problems of space-visual and technological means of expression in the performing arts have been fragmented and studied from different angles as scholars – historians of Ukrainian (Adrianova-Peretts V., Antonovych D., Voropai P., Sokolovska K., Sofronova L., Fialko V., Charnetskyi S., Chechik V., Shyrotskyi K., etc.), soviet and foreign (Astafeva T., Bazanov V., Izvekov N., Kunin M., Ekskuzovich I., Chmelko A., Pochat G. and others) theater, specialized specialists in the theory and history of set design (Berezkin V., Vyrkyivska I., Drak A., etc.) and architects-engineers (Volkov A., Proskuriakov V., Korski W., Steele J. and others), and so are theater practitioners ohrafy (Ismagilov D., Drevalova E., Meller V., Rudenko-Kraievska N. et al.). Today, however, there is a lack of comprehensive cultural research on the problems of creating stage imagery by spatial and technological means of expression. The scientific **novelty** of the research is the first complex interdisciplinary systematic selection and analytical study of sources on the role of spatial and technological means of expressiveness in the creation of stage imagery.

Practical meaning. This research expands the scientific knowledge of artistic culture and will contribute to the development of a theoretical base of research in the field of performing arts. Targeted, structured and analytically crafted materials will help develop national science and practice of performing arts

Key words: historiography, stage imagery, stage space, technological means.

Надійшла до редакції 10.10.2019 року.

УДК 792.82

СИМВОЛІКА КОЛЬОРОНАЗВ У БАЛЕТІ

Луговенко Тетяна Георгіївна – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії, Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ,
<https://orcid.org/0000-0001-7691-3162>
lugovenko.tatiana@gmail.com,

Грек Володимир Анатолійович – старший викладач кафедри хореографії,
Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ,
<https://orcid.org/0000-0002-8622-3082>
[DOI. org/10.35619/ucpm.vi32.262](https://doi.org/10.35619/ucpm.vi32.262)
v.hrek@kubg.edu.ua

Виявлено роль колірних прикметників у назвах балетів. Доведено, що колірні лексеми у назвах балетів є семіотичними маркерами – дієвим способом активізації уваги та уяви глядачів, що породжує відповідні асоціації та почуття. Колір виступає важливим засобом не лише образної характеристики героїв, а й сприяє цілісному осягненню художнього образу твору. Також колір у сценографічному оформленні балетів є композиційним фактором змістовного поглиблення твору. Кольороназви художніх творів спрямовують увагу на

систему колірної символіки, що у балетному театрі, зазвичай, є типовою. Зазначено, що в балеті сформувалися як власні стійкі асоціації («білий балет» – білий колір як символ абсолютної чистоти та безтілесності), так і загальноприйняті (чорний – смерть: «Чорна шаль»; червоний – кров: «Червона Жизель»; блакитний – свіжість, кохання: «Блакитний Дунай» та ін.).

Ключові слова: колір в балеті, кольороназва, символіка кольору, хореографія, танець.

Постановка проблеми. Міждисциплінарний ракурс мистецтвознавчих досліджень став в останні роки одним із провідних напрямів. Особливо актуалізується такий підхід при проведенні наукових студій з проблем балетного театру, адже синтетичний характер хореографічного мистецтва зумовлює залучення положень музикознавства, театрознавства, історії та теорії образотворчого мистецтва тощо.

Упродовж декількох століть у назвах балетів зустрічаються колірні прикметники (кольороназви – слова для позначення кольорів). Колірні лексеми заздалегідь налаштовую глядача на сприйняття твору, відіграють вагомий роль для розвитку художньої уяви, створюють «інтелектуальне та емоційне тло» для балету на особистісному рівні глядача. Дослідження цього аспекту є актуальним задля відтворення цілісного уявлення про мистецтво балету.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема колірної символіки в мистецтві є однією з найбільш активно обговорюваних. Серед авторів, що звертаються до цього аспекту в образотворчому мистецтві та культурі загалом, зокрема Т. Коваль [6], О. Коршенкова [7], в театрі Т. Портнова [11], в хореографії Е. Новоселова [10], Л. Сидорчукова [12], А. Слівінська та Л. Цветкова [13]. Однак дослідження, спеціально присвяченого колірним лексемам у назвах балетів, підготовлено не було.

Мета статті – виявити роль колірних прикметників у назвах балетів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Звернення до художньо-образної функції кольору в назві того чи іншого художнього твору важливе для розуміння задуму митця. Письменники, режисери, балетмейстери, використовуючи у назві твору колірні лексеми, намагаються посилити сприймання твору, сприяти глибшому зрозумінню ідейно-тематичної основи твору. Погоджуємося з Т. Коваль, що колір – це усвідомлений, ретельно продуманий прийом, який допомагає митцю виразити свої думки і відчуття, зрозуміти сенс кольорів, що «означає проникнути в глибини задуму митця, досягнути своєрідності його творчої лабораторії, його індивідуальних рис авторського бачення» [6].

Колірна символіка – не усталена конструкція, а доволі розвинена семантична система. Значення кольорів залежать від культурно-релігійних, історичних, географічних та ін. факторів, що постійно змінюються, перехрещуються з метафорами, тому їх досить складно розшифрувати. Але у назвах балетів, зазвичай, відсутнє складне символічне навантаження (біле – світло, чистота, невагомість, ефемерність; чорне – трагедія, смерть; червоне – яскраві емоції, переважно кохання, але може бути гнів, кров).

Основними функціями, які кольори виконують у культурі, на думку О. Коршенкової, є комунікативні (встановлюють ті чи інші зв'язки між елементами), символічні (що вказують на предмет, явище, сутність) і виразні (що передають та викликають емоції) [7; 156]. Якщо розглядати кольори відповідно до кола асоціацій, що вони викликають, можна говорити про асоціативно-кодове значення кольорів. О. Коршенкова наводить наступні відповідності: «Білий – світлоносність, духовність, чистота, невинність, ясність; Чорний – поглинання, матеріальність, безпросвітність, тяжкість; Жовтий – сяяння, легкість, динамізм, близькість, радість; Синій – небесний, глибина, нескінченність, холод, неупередженість; Червоний – активність, насильство, збудженість, пристрасність; Зелений – спокій, безпека, статичність, добродійність» [7; 158].

Колірні лексеми у назві балету впливають на емоції, допомагають виразніше побачити світ, створений балетмейстером, сценографом. Однак без певного життєвого досвіду, потрібного почуттєвого настрою, без творчої уяви, естетичних знань, розвинутої емоційної та інтелектуальної сфери глядач не може сприйняти колір ані в назві, ані в сценографічному оформленні (костюми, декорації, освітлення, реквізит та ін.) так, як замислив його постановник.

Колір у балеті набув змістовного наповнення практично з перших кроків свого існування. Зміни колірних співвідношень, що неминучі в балетному театрі, вже створювали певний колірний сюжет, що часом підкреслював драматичний сюжет, а частіше за все, подібно до музики, додавав до нього емоційний акомпанемент, створював його підтекст, перегукувався із ним, а досить часто змінював його сенс [5; 164].

Окремо слід зупинитися на таких кольоротермінах, як «білотюниковий балет» або «білий балет». Як зазначає Р. Захаров, «“Сильфіда” (1832 р.), перший балет романтичної серії, був і першим «білотюниковим» балетом. Марія Тальоні та її батько Філіп Тальоні здійснили не лише реформу класичного танцю... а й реформу балетного костюму, зробивши його таким прозорим та повітряним, що значною мірою сприяло легкості та невагомості танцю його авторки» [4; 41]. Фактично з того часу романтичний балет почав асоціюватися з білим кольором – кольором абсолюту, непорочності,

досконалості. Але П. Карп йде далі, запрошує замислитись, чому сильфіди і віліси, та інші романтичні істоти, якими заповнювався балет, були білими. «Ймовірно пояснення буде полягати у тому, що вони були істотами з іншого світу, а, за повір'ями європейських народів, вихідці звідти бувають у білому» [5; 165]. «Білий балет» став символом балетного театру. Білий тюник балерини від доби романтизму вказує на тонку організацію персонажу, уособлення безтілесної душі.

«Сюїта в білому» поставлена 1943 р. С. Лифарем на музику Е. Лало вже назвою відсилає до «білого балету», ніби підкреслюючи спадкоємність традицій. Всі танцівниці «Сюїти» одягнені в білі тюники. С. Лифар, віддаючи належне академічним балетним формам, розвиває неокласичну лінію. В. Красовська зазначала: «Суто академічна техніка “Сюїти в білому” збагачена арабесками зі зміщеним центром: такі арабески танцівниць, що виконуються при підтримці партнера, подовжують горизонтальну лінію пози» [9; 183].

Традиційним для балетного театру є запозичення без змін назв літературних, музичних творів, на основі яких створюється хореографічна вистава. Але у балеті сила художнього впливу кольору на глядача, порівняно з читачем (література) чи слухачем (музика), значно підвищується, оскільки у балеті, як синтетичного виду мистецтва, є можливість справляти потужний візуальний вплив.

Один із найвідоміших вальсів Й. Штрауса-сина «На прекрасному блакитному Дунаї», що часто називають «Блакитний Дунай» дав назву балету. Вперше балет «Голубий Дунай» на збірну музику Й. Штрауса (в обробці та доповненні Є. Корнбліта) поставлений 1956 р. Б. Фенстером на сцені Малого оперного театру в Ленінграді. Назва балету виправдана не лише тим, що дія відбувається на березі річки, а й її звучання підсилюється асоціацією: головний герой Франц дарує Анні блакитний шарф, що нагадує річку [3; 92].

Створюючи 1831 р. на московській сцені одноактний балет «Чорна шаль» за однойменним віршем О. Пушкіна, О. Глушковський максимально використав потенціал елемента костюму головної героїні – шалі, додатково підсиливши емоційний вплив трагедії на глядача. В. Красовська подає опис кульмінаційного моменту балету після вбивства молдавським князем Мурузом своєї невірної жінки гречанки Олімпії та її коханця вірменина Вахана: «...раптом погляд його [Мурзи] падав на чорну шаль Олімпії, обагрену кров'ю; він вдавався до гіркої розпачу, згадуючи про красу погубленої ним дружини» [8; 226]. Присутність чорного кольору у назві вже налаштувало на трагедію, пов'язану зі смертю (символіка чорного кольору), а візуалізація чорної шалі з червоною кров'ю справляли приголомшливий ефект, особливо, якщо врахувати історико-культурні обставини та рівень розвитку сценографії в Росії у першій третині XIX століття.

У хореографічній мініатюрі-пародії «Чорний лебідь» М. Форрегера поглиблено трагізм історії «Вмираючого лебедя» М. Фокіна, що одночасно став символом класичного танцю та згасанням зацікавленості до чистих балетних форм, відчуття неминучості руйнування академічних напрямів під наступом ідей модернізму. М. Фореггер одягнув балерину у чорну пачку, залишивши загальну фокінську драматургію, примусив робити акробатичні трюки та падіння на підлогу [14; 97–99]. Колірна лексема у назві, окрім прямої вказівки на костюм виконавиці, покликана поглибити трагізм ситуації через асоціацію чорного кольору зі смертю, одночасно є своєрідним глузуванням над класичним балетом, для якого наступають «чорні» дні. Адже мініатюра створена на початку 20-х років XX ст., коли точилися запеклі дискусії щодо шляхів розвитку радянського балету, долі класичного балету, що вважали ознакою буржуазного минулого.

Зовсім інше значення закладене у назву балету «Чорне свято», створеного 1971 р., коли постмодерністська естетика проклала шлях в хореографічному мистецтві. Балет вперше представлений в Нью-Йорку «Танцювальним театром Гарлему» (постановка А. Мітчелл), де всі артисти були афроамериканцями. Колірна лексема у назві, що стоїть поряд зі словом «свято» заздалегідь налаштовує на дуалістичність сприйняття: трагедія-комедія, горе-радість, траур-свято. Балет став «негритянською версією Випускного балу, що була виконана з дивовижною точністю та жвавістю» [1; 480], своєрідним маніфестом афроамериканців за свої права.

Однією з яскравих сторінок у розвитку хореографічного мистецтва став період панування авангардних течій в образотворчому мистецтві початку XX ст., що вплинуло на модерні тенденції в хореографії. Одним із теоретиків абстракціонізму В. Кандинським 1909 р. було створено сценічну композицію «Жовтий звук», що має «абстрактний» сюжет, згідно з яким «на сцені рухалися п'ять абстрактних велетнів, люди-маріонетки у безформному вбранні і перуках, із пофарбованими у синій, червоний, зелений кольори» [13; 151]. Великого значення Кандинський надавав кольору, «переносючи» його функції з абстрактного живопису до сценічного майданчику, адже за його задумом саме «колір є тим основним засобом, через який можна безпосередньо впливати на душу людини... Так, дитина у білому і людина у чорному втілюють життя і смерть, а групи людей в червоному і синьому

символізують земне і духовне. Жовтий колір у Кандинського взагалі постає як епіфанія духовності. Візуальний контакт із кольором і формою у сценічному просторі відкриває як глибини духовної реальності, так і дозволяє піднятися до неземних висот і внутрішнім зором, «очима душі своєї» (Платон) осягнути сутність духу» [13; 151]. Назва твору розрахована на глядачів, обізнаних із теоретичними розробками В. Кандинського, потребує певної попередньої підготовки задля глибшого проникнення у систему колірних символів, створених автором.

На початку ХХІ ст. Баварська опера у Мюнхені поставила «Жовтий звук» на поєднанні контактної імпровізації, неокласици, інсталяції. У першому епізоді були присутні жовта квітка, дитина, одягнена у біле, велетень [2].

Одним із найвідоміших антимілітаристських балетів в історії став «Зелений стіл» К. Йоса, створений 1932 р. у Німеччині [15; 164–166]. Колірний прикметник у назві виступає своєрідним маркером зв'язку з армією, війною, адже зелений колір асоціюється з військовою формою. Одночасно – із зеленим сукном грального столу. Саме зелений стіл, за яким конфліктують та вирішують долі країн «сильні світу цього», стає повноправним діючим персонажем балету.

Значний вплив на глядача справляє червоний колір. Упродовж тривалого часу в СРСР прищеплювали ставлення до червоного кольору як патріотичного символу, а згодом у країнах, що утворилися після розпаду Радянського Союзу, сформувалася чітка асоціація червоного кольору із кровавим терором, що панував у період становлення радянської влади. І якщо відомий балет «Червоний мак» (1927 р.), що позиціонувався як перший радянський балет на сучасну тему, асоціювався з революційними подіями та пробуджував героїчні почуття, то «Червона Жизель», створена Б. Ейфманом 1997 р., демонструвала криваві події революційного Петрограда [3; 226]. Поєднання у назві колірної лексеми «червоний» із назвою вершини романтичного балету «Жизель» одразу викликає емоційний відгук, активізує уяву. Враження від вистави посилює сценографічне рішення, особливо у картині з величезним червоним полотнищем, що асоціюється то з кров'ю, що заливає всю сцену, то з червоною зіркою, то з червоним прапором.

Висновки. Колірні лексеми у назвах балетів є семіотичними маркерами – дієвим способом активізації уваги та уяви глядачів, що породжує відповідні асоціації та почуття. Колір виступає важливим засобом не лише образної характеристики героїв, а й сприяє цілісному осягненню художнього образу твору. Також колір у сценографічному оформленні балетів є композиційним фактором змістовного поглиблення твору.

Кольороназви художніх творів спрямовують увагу на систему колірної символіки, що у балетному театрі, зазвичай, є типовою. В балеті сформувалися як власні стійкі асоціації («білий балет» – білий колір як символ абсолютної чистоти та безтілесності), так і загальноприйняті (чорний – смерть: «Чорна шаль»; червоний – кров: «Червона Жизель»; блакитний – свіжість, кохання: «Блакитний Дунай» та ін.).

Список використаної літератури

1. Баланчин Д., Мэйсон Ф. Сто один рассказ о большом балете. Москва : Крон-Пресс, 2000. 494 с.
2. Вязовкина В. Цвет и танец. *Экран и сцена*. 2016. № 17. URL : <http://screenstage.ru/?p=5278>
3. Деген А., Ступников И. Балет. 120 либретто. Санкт-Петербург : «Композитор - Санкт-Петербург», 2008. 560 с.
4. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. Москва : Искусство, 1983. 237 с.
5. Карп П. Младшая муза. Москва : Дет. лит., 1986. 190 с.
6. Коваль Т. С. Художньо-образна функція кольористики. *Актуальні питання науки та практики: досягнення та перспективи*. 2007. URL : <https://www.pdaa.edu.ua/np/pdf3/25.pdf>
7. Коршенкова О. В. Символика цвета в культуре. *Аналитика культурологии*. 2015. № 2 (32) С. 156–162.
8. Красовская В. Русский балетный театр: от возникновения до середины XIX века. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2008. 384 с.
9. Красовська В. Статті о балете. Ленинград : Искусство, 1967. 340 с.
10. Новоселова Е. С. Литература как сюжетная основа романтического балета. Научные школы. *Молодежь в науке и культуре XXI в. : материалы междунар. науч.-творч. форума*. 31 окт. – 3 нояб. 2017 г. / Челяб. гос. ин-т культуры; сост. Е. В. Швачко. Челябинск : ЧГИК, 2017. С. 180–182.
11. Портнова Т. В. Живописное решение пространства сцены (свето-цветовое состояние балетного спектакля). *Успехи современного естествознания*. 2011. № 5. С. 110–113.
12. Сидорчукова Л. Г. Символика цветообозначений в современной хореографии (на материале балета Е. Панфилова «Ромео и Джульетта»). *Диалоги о культуре и искусстве: материалы VII Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием* (Пермь, 25–27.10.2017): в 2 ч. Ч. 1 / Перм. гос. ин-т культуры. Пермь, 2017. С. 12–18.
13. Слівінська А. Ф., Цветкова Л. Ю. Візуалізація «духовної реальності» у сценічній композиції «Жовтий звук» В. Кандинського. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 146–152.

14. Чепалов А. Судьба пересмешника или новые странствия Фракасса. Харьков, 2001. 188 с.
15. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.; монографія. Харків : ХДАК, 2007. 343 с.

References

1. Balanchin D., Mjejson F. Sto odin rasskaz o bol'shom baletе. Moskva : Kron-Press, 2000. 494 s.
2. Vjazovkina V. Cvet i tanec. *Jekran i scena*. 2016. №17. URL : <http://screenstage.ru/?p=5278>
3. Degen A., Stupnikov I. Balet. 120 libretto. Sankt-Peterburg : «Kompozitor - Sankt-Peterburg», 2008. 560 s.
4. Zaharov R. V. Sochinenie tanca. Stranicy pedagogicheskogo opyta. Moskva : Iskusstvo, 1983. 237 s.
5. Karp P. Mladshaja muza. Moskva : Detskaja literatura, 1986. 190 s.
6. Koval T. S. Khudozhno-obrazna funktsiia kolorystyky. *Aktualni pytannia nauky ta praktyky: dosiahnennia ta perspektyvy*. 2007. URL : <https://www.pdaa.edu.ua/np/pdf3/25.pdf>
7. Korshenkova O. V. Simvolika cveta v kul'ture. *Analitika kul'turologii*. 2015. № 2 (32) S. 156–162.
8. Krasovskaja V. Russkij baletnyj teatr: ot vzniknovenija do serediny XIX veka. Sankt-Peterburg : Lan'; Planeta muzyki, 2008. 384 s.
9. Krasov'ska V. Stat'i o baletе. Leningrad : Iskusstvo, 1967. 340 s.
10. Novoselova E. S. Literatura kak sjuzhetnaja osnova romanticheskogo baleta. *Nauchnye shkoly. Molodezh' v nauke i kul'ture XXI v. : materialy mezhdunar. nauch.-tvorch. foruma. 31 okt. – 3 nojab. 2017 g. / Cheljab. gos. in-t kul'tury; sost. E. V. Shvachko*. Cheljabinsk : ChGIK, 2017. S. 180–182.
11. Portnova T. V. Zhivopisnoe reshenie prostranstva sceny (sveto-cvetovoe sostojanie baletnogo spektaklja). *Uspehi sovremennoho estestvoznaniia*. 2011. № 5. S. 110–113.
12. Sidorchukova L. G. Simvolika cvetooboznachenij v sovremennoj horeografii (na materiale baleta E. Panfilova «Romeo i Dzhul'etta»). *Dialogi o kul'ture i iskusstve: materialy VII Vseros. nauch.-prakt. konf. s mezhdunar. uchastiem (Perm', 25–27.10.2017): v 2 ch. Ch. 1 / Perm. gos. in-t kul'tury*. Perm', 2017. S. 12–18.
13. Slivinska A. F., Tsvietkova L. Yu. Vizualizatsiia «dukhovnoi realnosti» u stsenichnii kompozytsii «Zhovtyi zvuk» V. Kandynskoho. *Kultura i suchasnist*. 2019. № 1. S. 146–152.
14. Chepalov A. Sud'ba peresmeshnika ili novye stranstvija Frakassa. Har'kov, 2001. 188 s.
15. Chepalov O. Khoreohrafichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy XX st. ; monohrafiia. Kharkiv : KhDAK, 2007. 343 s.

СИМВОЛИКА ЦВЕТОНАЗВАНИЙ В БАЛЕТЕ

Луговенко Татьяна Георгиевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии, Киевский университет им.Б. Гринченка, г. Киев
Грек Владимир Анатольевич – старший преподаватель кафедры хореографии, Киевский университет им. Б. Гринченка, г. Киев

Выявлена роль цветowych составляющих в названиях балетов. Доказано, что цветowe лексемы в названиях балетов являются семиотическими маркерами – действенным способом активизации внимания и воображения зрителей, которые порождают соответствующие ассоциации и чувства. Цвет выступает как важное средство не только образной характеристики героев, но и способствует целостному постижению художественного образа произведения. Цвет в сценографическом оформлении балетов является композиционным фактором содержательного углубления произведения. Цветоназвания художественных произведений направляют внимание на систему цветовой символики, которая в балетном театре, как правило, является типичной. Отмечено, что в балете сформировались как собственные устойчивые ассоциации («белый балет» – белый цвет как символ абсолютной чистоты и бесплотности), так и общепринятые (черный – смерть: «Черная шаль», красный – кровь «Красная Жизель»; голубой – свежесть, любовь: «Голубой Дунай» и др.).

Ключевые слова: цвет в балете, цветоназвание, символика цвета, хореография, танец.

SYMBOL OF COLOR NAMES IN THE BALLET

Lugovenko Tetyana – Candidate of Art Criticism (PhD in art criticism), Associate Professor of the Department of Choreography, Boris Grinchenko Kyiv University, Kyiv
Grek Volodymyr – Senior Lecturer of the Department of Choreography, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The article reveals the role of color adjectives in the names of ballets. It is proved that the color tokens in the names of ballets are semiotic markers – an effective way to enhance the attention and imagination of the audience, which generates the corresponding associations and feelings. Color acts as an important means not only of the figurative characteristics of the characters, but also contributes to the holistic comprehension of the artistic image of the work. Also, the color in the scenographic design of ballets is a compositional factor in the content of the work. The color names of works of art direct attention to the system of color symbols, which, as a rule, is typical in a ballet theater. It was noted that in the ballet both own stable associations were formed («white ballet» – white color as a symbol of absolute purity and ethereality), as well as generally accepted ones (black – death: Black Shawl, red – blood Red Giselle; blue – freshness, love: The Blue Danube, etc.).

Key words: color in ballet, color names, color symbolism, choreography, dance.

UDC 792.82

SYMBOL OF COLOR NAMES IN THE BALLET

Lugovenko Tetyana – Candidate of Art Criticism (PhD in art criticism), Associate Professor of the Department of Choreography, Boris Grinchenko Kyiv University, Kyiv,
Grek Volodymyr – Senior Lecturer of the Department of Choreography, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The aim of the article is to identify the role of color adjectives in ballet names.

Research methodology. The study uses historically chronological and diachronic approaches, analysis and comparison of sources, events, facts.

Results. Color tokens in ballet titles are semiotic markers, an effective way of stimulating the attention and imagination of the audience, generating relevant associations and feelings. Color acts as an important tool not only for the figurative characterization of the characters, but also for a holistic understanding of the artistic image of the work. Also, color in the scenic design of ballets is a compositional factor in the meaningful deepening of the work. The color names of the works of art draw attention to the system of color symbolism, which is usually typical in ballet theater. In ballet formed as their own stable associations («white ballet» – white color as a symbol of absolute purity and incorporeality), and generally accepted (black – death: Black Shawl; red – blood: Red Giselle; blue – fresh, love : Blue Dunai, etc.).

Novelty. The role of color tokens in ballet titles has been first discovered.

The practical significance. The materials and results of the study can be applied to further research on the problems of ballet art, as well as to deepen the knowledge of students, graduate students, anyone interested in choreography.

Key words: color in ballet, color names, color symbolism, choreography, dance.

Надійшла до редакції 22.11.2019 р.

УДК 78.01: 141.133 (436+470)

**А. ШЕНБЕРГ – В. КАНДИНСЬКИЙ : АНТРОПОСОФСЬКИЙ КОНТЕКСТ
ТА ЛІНІЇ ПЕРЕТИНУ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ**

Салдан Світлана Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівський національний університет ім. І. Франка
orcid.org/000-0003-2877-9282
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.263
svitlana.saldan@gmail.com

Стаття присвячена дослідженню впливу засадничих положень антропософії Р.Штайнера на художньо-естетичні принципи А. Шенберга та В. Кандинського.

Виявлено, що основоположні засади вчення стали імпульсом для формування своєрідних новаторських методів творчості митців. Вплив антропософії передусім виявився у сприйнятті ідеї цілісності духовно-матеріального світу, в якому роль посередника відіграє мистецтво. Усвідомлення музики як провідної духовної субстанції, а також синестезії як митецької проекції Божественного світу, стало основною площиною формування творчої парадигми. Зокрема вказано, що вибір музично-виразових засобів А. Шенберга і В. Кандинського підпорядковувався інтуїтивному слідуванню Божественній ідеї.

Ключові слова: антропософія Р. Штайнера, А. Шенберг, В. Кандинський, синестезія, абстракціонізм, синтез мистецтв.

Постановка проблеми. Останнім часом з'явилося чимало досліджень, присвячених вивченню світогляду того чи іншого видатного композитора, що ставав ґрунтом, з якого проростали його творчі ідеї, виявляючи невідомі глибини творчої лабораторії митця. Часто внутрішній світ художника формувався під впливом релігійних та езотеричних уподобань, рефлексивно відображаючись у процесі творчості, – теми, які певний час оминалися дослідниками. Остеронь наукових розробок тривалий час залишалася тематика впливу тео- та антропософії Р. Штайнера на творчість представників культури і мистецтв, серед яких було чимало художників, скульпторів, архітекторів, письменників, поетів, композиторів, музикознавців, диригентів. У контексті заданої теми серед видатних митців поч. ХХ ст. виділяються А. Шенберг та В. Кандинський – знакові постаті світової культури, які поділяли чимало опорних пунктів антропософії, трактування її засадничих ідей щодо мистецтва й, зокрема, музики.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У музикознавчій літературі аналізу музичної творчості А. Шенберга присвячена чимала кількість досліджень, серед яких виокремимо праці С. Павлишин [9], В. Кляйна [20], Д. Бен-Гершона (Черногуза) [1], Ю. Векслер [4], Г. Калошиної [7], О. Дашевської [5], Н. Власової [3]. Предметом досліджень науковців неодноразово ставала також і творчість В. Кандинського, якому присвячені роботи М. Лакоста [6], Г. Шохмана [10], Ю. Ковач [17], О. Дашевської [4],