

Instrumental parts of dumas performed by kobzars O. Veresay, P. Bratytsya, S. Pasyuha, I. Kucherenko, G. Goncharenko, recorded by M. Lysenko and F. Kolessa, were studied. The most typical techniques of kobzar's performance and their implantation into the piano texture of epic-dramatic romance were discovered. It is stated that the embodiment of the bandura component is best reflected in the piano parts of vocal works of the cycle «Music to Taras Shevchenko's Kobzar». A semantic analysis of the piano party of the romance is performed. This helps to show the importance of the timbre of the bandura in the creation of new musical signs and sign systems in the work of the composer, which is a characteristic feature of M. Lysenko's musical language.

Key words: M. V. Lysenko, romances, T. Shevchenko, «Haydamaky», piano texture, kobzars, duma.

UDC [78. 27; 78. 421]

ANALYSIS OF M. LISENKO'S ROMANCE «PRAY, BROTHERS, PRAY!» FROM T. SHEVCHENKO'S POEM «HAYDAMAKY» - IN THE CONTEXT OF THE INSTRUMENTAL SYNTHESIS OF PIANO AND BANDURA

Shevchenko Ruslana – Postgraduate Student,
National I. Franko University, Lviv

The aim is to identify typical techniques of bandura play. To study the peculiarities of the kobza performance of the contemporaries of M. Lysenko: O. Veresay, P. Bratytsya, S. Pasyuha, I. Kucherenko, G. Goncharenko. To reveal a comprehended transfer of their composer into the piano text of the romance «Pray, Brothers, pray!».

Research methodology. In the article, a comparative analysis of the piano texture of M. V. Lysenko's romance «Pray, brother, pray!» and instrumental accompaniments of the dumas: «About the death of the kozak-bandurnik», «About the widow», «About the sister and brother», «About Marusia Boguslavka», «About Alexey Popovich», «About Fedor Beardless» was done.

Results. The author found that M. Lysenko allotted special attention to a solid study of the art of kobzars. For the first time, the composer identified the musical peculiarities of the dumas.

Based on the semantic analysis of the piano party epic-dramatic romance we have revealed the semantics of bandura, bells, and lyre. «Bandura signs» are basic and lyre and bell signs are auxiliary. This vocal composition M. Lysenko became a new page of the creativity of the composer. He authentically transferred the techniques of bandura performance to the piano texture: tremolando, chords-arpeggio, repetition the same sound several times in a row in free rhythmic sequence, dotted rhythms, tiratas, fermats, forshlags, trill, glissando. In Lysenko's romance, he creatively combined two different textures: the piano and the bandura, so the sound of the bandura emerges in a new aspect.

Novelty. Based on a comparative analysis of the piano parts of the romance and the instrumental parts of the dumas, the techniques of bandura play were first identified and described. The author called this kind of musical signs «bandura signs».

The Practical significance. The introduction of the term «bandura sign» outline a new aspect in the theoretical and practical musicological study of the national musical language of M. Lysenko.

Key words. M. V. Lysenko, romances, T. Shevchenko, «Haydamaky», piano texture, kobzars, duma.

Надійшла до редакції 10.11.2019 р.

УДК 304.2:687.553.2

**ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА СУТНІСТЬ ГРИМУ ЯК СКЛАДНОГО
СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНОГО УТВОРЕННЯ**

Медведєва Валентина Вікторівна – старший викладач
кафедри режисури, Харківська державна академія культури, м. Харків
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.206
drama.vistava@gmail.com

Досліджується грим як самостійний факт мистецтва, котрий володіє знаковою природою й низкою смислових функцій; осмислюється значення гриму в театральній структурі в якості такого, що сприяє трансляції художньої інформації на витонченому рівні, з почуттями, що дозволяє глядачеві бути не лише причетним до представленої історії, а створює необхідне «занурення» в атмосферу сценічної дії; окреслюється феноменологічна сутність гриму як складного структурно-функціонального утворення.

Ключові слова: мистецтво гриму, феноменологічна сутність, складне структурно-функціональне утворення, театральна структура.

Постановка проблеми. Намагаючись охопити все різноманіття постійно мінливого життя з його несподіваними поворотами і змінами, театр завжди знаходиться у пошуку нових виразних можливостей, серед яких особливе місце у сценічному образотворенні посідає мистецтво гриму. Проте мистецтвознавці й театрознавці, досліджуючи театральну культуру, включали мистецтво гриму в коло своїх досліджень лише як ілюстрацію того чи іншого акторського образу або вистави, відповідно, фундаментальних наукових розробок щодо мистецтва гриму аж дотепер не існує.

Грим має значення не лише як складова зовнішнього малюнка характеру, а як повноцінна, певною мірою визначальна частина художнього образу ролі. Особа не лише «прочитується» відбиттям зовнішнього образу людини, а особливими її явними та прихованими характеристиками. Тож, виходячи з

цього, образ людини розуміється як параметри й особливості індивіду. Не лише створюючи, а радше акцентуючи і уточнюючи характеристики зовнішності героя, грим виконує особливу місію у формуванні художнього образу ролі, дозволяє зчитувати інформацію, закладену в образі, і у глядача через візуальне сприйняття формується враження про персонаж. Тож, постаючи принципово складовою системи виразних засобів, сценічний грим сприяє реалізації ролі, створюючи своєрідну «опору» для точних втілень характеру.

З огляду на те, що мистецтво гриму сприяє трансляції художньої інформації на витонченому рівні, з почуттями, що дозволяє глядачеві бути не лише причетним до історії, а створює необхідне «занурення» в атмосферу сценічної дії, доречно окреслити феноменологічну сутність гриму як складного структурно-функціонального утворення.

Огляд досліджень і публікацій. Проблематика мистецтва гриму в контексті створення «художнього образу» – «символу» розгортається у дослідженнях: Р. Арнхейма, У. Еко, А. Ленського, К. Шиловського-Лошивського, І. Сиромятникової, М. Лакно, Ю. Завадського, К. Миклашевського, С. Мокульського, Т. Ванченко, Д. Генкіна; відбивається у поглядах гримерів-художників – М. Фалєєва, Н. Сорокіна, П. Лівшиця, В. Дорофєєва, Р. Раугула, М. Цебенко, Г. Когтева та ін., завдяки яким визначається, що грим базується на законах образотворчого мистецтва, підпорядковується естетичним законам і категоріям, разом із тим, складається уява щодо загальних різновидів й класифікації грим-образів відносно технологій використання. Можна констатувати, що суперечки про те, звідки пролягають шляхи підходу до створення театрального образу – «від внутрішнього до зовнішнього» чи «від зовнішнього до внутрішнього» – ведуться вченими і понині.

Слід підкреслити: у цілому матеріал із проблематики гриму досить розрізнений та не узагальнений, проте існуючі погляди співвідносяться з тим, що точно знайдений грим розкриє внутрішній зміст образотворення – сприйняття глядачем актора в образі відбувається саме з його появою, коли складається враження про персонаж, зчитується і закріплюється певна інформація, закладена у візуальному образі, й актор або підтверджує це враження, або спростовує його своєю грою. Грим у цьому сенсі постає самоцінним мистецтвом, що вимагає детального вивчення як самостійний художньо-мистецький феномен, що володіє знаковою природою й низкою смислових функцій.

Вивчення театрального гриму як особливого феномена – новий підхід до розуміння взаємозв'язків елементів театральної структури.

Тож мета статті – окреслити феноменологічну сутність гриму, який являє собою складне структурно-функціональне утворення.

Виклад основного матеріалу. Насамперед, слід визначити що таке взагалі «гримувальне мистецтво». Аналіз доволі нечисленних та, як правило, узагальнених трактувань згаданого терміну, дозволяє означити, що це – система дій і засобів, спрямована на трансформацію зовнішнього вигляду людини шляхом виділення і /або маскування якостей особи з метою актуалізації візуальної репрезентації особистості в процесі соціокультурної комунікації як на повсякденному, так і спеціалізованому рівнях [8].

Тлумачний словник пояснює цей термін так: «зміна зовнішності актора (переважно особи) за допомогою спеціальних фарб (гриму), пластичних і постижерних (волосяних) наклею, перук, специфічних зачісок та ін. [2].

Слово «грим» у перекладі з італійської «grimo» означає «зморшкуватий», з французької «grime» – «кумедний старикан», із давньогрецької – «зморшка» – і саме це трактування здається більш релевантним. Зморшка виникає на обличчі у відповідь на різні емоційні стани душі, тому театральний термін «грим» зобов'язаний, як видно, своїм походженням давньогрецькому осмисленню руху душі.

Грим у перекладі на англійську – «make-up». Разом із тим, це слово позначає спеціальні фарби і бере участь у позначенні створюваного образу (грим красеня, грим старої людини, грим злодія тощо). Тож термін грим має два значення: перше – спеціальні фарби для нанесення на обличчя актора, друге – створений за допомогою окремих прийомів візуальний образ персонажа [3-6]. Саме цей візуальний образ і буде матися на увазі під терміном «театральний грим».

Грим – система живописно-пластичних дій, спрямована або на необхідне повне «усунення» людської подобі, або на втілення в конструйованому образі зовнішніх атрибутів відтворюваної людини (героя, стереотипу), що найбільш повно виражає його унікальні або клішировані якості, властивості, в тому числі і міміку [8].

Грим – свого роду живий костюм актора – суперничає з маскою завдяки органічності мімічного вираження, рухливості особи. Основне завдання гриму – передача максимально повної інформації щодо персонажа у вимірах соціокультурної комунікації, вираз особливостей трактування його характеру. Грим з його одвічним прагненням наблизити сценічну розповідь до реальності залежить від художніх особливостей дійства, задуму, режисерської /акторської концепції та загального стилю

оформлення. Сценічний образ – ціла система знаків, де грим не обмежений жорсткими рамками реалізму; він вільний у виборі способу і засобів реалізації ідей режисера, актора й художника. Відображення в гримі амплуа актора, особистісної характерності персонажа, емоційної та соціальної, тим самим навмисно підкреслює і підсилює знаковий характер гриму.

Знакова природа гриму ґрунтується, головним чином, на стереотипному уявленні про зв'язок рис обличчя з особливостями характеру людини. Осмислюючи грим як знакову систему, стає очевидним, що всі його елементи, особливо – колір, малюнок, форма зачіски, вусів і борід, мають певне смислове навантаження. Грим – пошук візуального рішення образу, точне «вживання» в образ.

Образ, що формується гримом, має принципову відміну від зовнішнього і внутрішнього «Я» актора, але разом із тим є безпосередньо інтегрованим у візуальну картину його «Я». Тобто, незважаючи на ступінь модифікації, зовнішній вигляд персонажу в межах гриму є наслідком проекції реального акторського «Я» на програмоване «Я» створюваного образу. При цьому позиція програмованого «Я», мислиться з самого початку як така, що має чітко визначені обриси, узгоджені функціональною орієнтацією образу. Звідси програмоване «Я» персонажу конкретизує його прагнення до певної потенційно необхідної констатації власного образу, закріпленого візуальними засобами гриму. Ця констатація, як правило, обумовлена індивідуальними і соціальними установками й цінностями.

Створюваний актором образ – результат взаємодії актора і персонажа, задуманого автором. Процес взаємодії іменується перевтіленням, а результат – втіленням. Це втілення, тобто роль, зіграна актором, і є сценічний образ, який принципово включає в себе візуальне рішення, виражене за допомогою гриму. Сприйняття глядачем актора в образі відбувається, безсумнівно, на перших секундах появи його на сцені, коли за дуже короткий проміжок часу ідентифікується персонаж. Тож гримувальна концепція, з властивою їй повною свободою творчості щодо моделювання способів та технологій перетворень людини, від самого початку окреслює визначальні «вектори розкриття» й «поглиблене осмислення» внутрішнього змісту сценічного образу.

Всі елементи гриму, об'єднані у візуальний образ, створюють невербальний текст певної міри складності як результат взаємопроникнення інтерпретацій автора, режисера, художника-сценографа і актора. Процес взаємодії тексту гриму з глядачем, який повинен бути зрозумілим і правильно прочитаним, тісно пов'язаний зі смисловим полем сценічно відтворюваної культурної реальності, у яку занурюють творці вистави свого глядача. Відтак, мистецтво гриму зумовлює створення візуального образу, який несе складне смислове навантаження, не лише як психологічна характерність персонажу, а як осягнення, головним чином, його життєвої ролі, значення в соціокультурній комунікації, що підтримує його соціокультурний статус, встановлення кореляції з реалізацією культурного буття людини відносно канонів і категорій соціокультурного середовища, найбільш поширених в спільноті.

Грим, включений в систему акторської творчості в процесі створення образу, служить з'єднувальною ланкою між внутрішнім самопочуттям актора та зовнішнім його втіленням – як дослідження психологічної характерності – індивідуалізація образу в розкритті внутрішнього світу героя через зовнішні особливості. Візуальне трактування образу актором, режисером і художником, говорить про створення візуального тексту гриму. Тож, будучи значимим елементом образу нарівні з пластикою, мімікою, промовою, грим уточнює відображення психологічної характерності персонажа, сприяє трансляції художньої інформації глядачеві на емоційно витонченому рівні, з привнесенням тонкощів почуттєвого фону, «занурення» в нюанси атмосфери сценічної дії, що дозволяє по-справжньому відчувати представлену сценічну історію.

Вочевидь, сценічний образ, що вибудовується як на акцентуванні ключових рис персонажа, так і на характеристичному узагальненні, певною мірою постає соціальною маскою, образом-символом, візуальне рішення якого й здійснюється через прийоми гриму. Відповідно, грим, присвоюючи собі, по суті, пальму першості у створенні візуального образу, стає знаком персонажа, визначаючи його соціальний статус.

У театрі грим, як правило, в сенсі прямих життєвих відповідностей індивідуалізації персонажа несе психологічне навантаження, як складне структурно-функціональне утворення, семантичні межі якого полягають у когнітивно-художньому образотворенні, де полем докладання зусиль творчості є породжуваний актором образ, а мета – цілісна естетично-виразна форма відтворення індивідуальності. Включений до загальної системи сценічного тексту грим, що володіє ознаками окремого художнього тексту, одночасно постає як елементом створеного актором образу, так і елементом оформлення вистави, відбиваючи художні та стилістичні особливості постановки. При цьому сценічний грим функціонально не зведений до принципів декорування, радше до культуро-маркування й ідентифікації образу – до формування його «візуальної закріпленості» в межах запропонованого внутрішнього змісту – мислення, «філософії життя», поведінки, дій.

Грим завжди занурений в певний контекст, у системі якого гармонійно існує й розкривається повною мірою, проте не сам по собі, а завдяки активності свого носія як персоналізованого тіла – тілесної складової психофізіологічного буття людини – рівню її рецепції та репрезентативним здібностям, що особливо справедливо для мистецтва театру, адже «без проникливої гри актора, без оволодіння самою сутністю характеру ніякі гримувальні хитрощі не допоможуть. У кращому випадку вийде манекен, а не художній образ» [1; 12]. Прагнення до психологічної достовірності, історичної та етнографічної точності гриму, пов'язане з посиленням ролі гриму в образному розумінні ролі не тільки по внутрішній психологічній лінії, а й по зовнішньому відображенню характеру персонажа в гримі, будь то чи реалістичний грим, чи символічне трактування образу. Отже, в гримі відбувається з'єднання обрисів візуально-образної форми, яка реалізується з активністю самого виразника «філософії життя» її носія в умовах образу, ролі. Онтологічні межі акторського гриму включають і репрезентують основні ідеї і технології в прагненні до створення ідеально гармонійної цілісності образу. Грим як складне структурно-функціональне утворення «постулює» визначальну театральну двозначність: це суміш зображувальної природності і знайденої штучності, речі і знака [7]. Таким чином, «семантика гриму», що полягає у його спроможності формувати художній текст, зумовлює осмислення гриму як самостійного факту мистецтва, що володіє знаковою природою й низкою смислових функцій.

Таким чином, пошук візуального образу в гримі в позначеному контексті розглядається автором, перш за все, з позицій *гармонізації, естетизації і актуалізації візуальної репрезентації образу створеної особистості*, де:

- гармонізація безпосередньо пов'язана зі встановленням візуальної відповідності уявленням «Я» – внутрішнього персонажа щодо самого себе;
- естетизація є наслідком закріплення в «Я» – зовнішньому канонів і категорій соціокультурного середовища, найбільш поширених у спільноті на певний момент часу;
- актуалізація служить ідентифікаційним засобом культурних смислів, спроектованих на зовнішній вигляд людини, його ролі і компетентності в процесі соціокультурної комунікації.

Висновки. Підбиваючи підсумок, можна сказати, що з точки зору феноменологічної сутності грим являє собою складне структурно-функціональне утворення, семантичні межі якого зводяться до когнітивно-художньої образотворчої діяльності, де головним об'єктом творчості є особа актора, а метою – відтворення цілісної естетично-виразної форми його індивідуальності. При тому, що грим базується на законах образотворчого мистецтва, підпорядковується естетичним законам і категоріям, в межах його створення діє повна свобода творчості, яка дозволяє моделювати способи і технології перетворень людського обличчя, розширювати естетичні межі, мальовничі принципи, техніки та стилі, відточувати геометрію природних і штучно створених форм.

Суб'єктом гриму виступає індивід, а об'єктом – персоналізоване тіло, тілесна складова психофізіологічного буття активно включеної в соціокультурний процес людини, що має на увазі процес злиття новоствореного зовнішнього вигляду з певними смислословними установками, котрі розгортаються в конкретному просторі й часі. Справжня предметність тіла служить одночасно і джерелом, і вмістилищем, і результатом показником гримувально-проективної реальності, таким чином, у вимірах гриму актор виступає і як об'єкт, і як суб'єкт, і як результат.

Список використаної літератури

1. *Лившиц П., Темкин А.* Сценический грим и парик. Москва: Искусство, 1955. 106 с.
2. *Современный толковый словарь русского языка* / С. А. Кузнецов. Санкт-Петербург: Норнит, 2004. 960 с.
3. *Паке Д.* История красоты; пер. с фр. Ю. Розенберг. Москва : ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ», 2001. 128 с.
4. *Писаренко Ю.* Хрестоматия актера: Мимика, грим, прическа, движение и речь, искусство актера: сб. Москва: Театроиздат (тип. им. Воровского), 1930. 258 с.
5. *Школьников С. П.* Грим. Минск: Вышэйшая шк., 1969. 176 с.
6. *Шухмина Т. М.* Грим. Москва: Госкультпросветиздат, 1956. 80 с.
7. *Энциклопедия сценического самообразования* / Сост. П. А. Лебединский, В. П. Лачинов. Москва: Изд. журн. «Театр и Искусство». Т. 2: Грим. 304 с.
8. *Grime. Новый французско-русский словарь.* [Електронний ресурс] <http://www.classes.ru/all-french/dictionary-french-russian-universal-term-33732.htm>.

References

1. *Livshits P., Temkin A.* Stsenicheskii grim i parik. Moskva: Iskustvo, 1955. 106 s.
2. *Sovremennyi tolkovyi slovar' russkogo yazyka* / S. A. Kuznetsov. SPb.: Nornit, 2004. 960 s.
3. *Pake D.* Istoriya krasoty; [per. s fr. Ju. Rosenberg]. Moskva: ООО «Izdatelstvo Astrel»: ООО «Isdatelstvo AST», 2001. 128 s.

4. **Pisarenko Yu.** Khrestomatiya aktera: Mimika, grim, pricheska, dvizhenie i rech', iskusstvo aktera: Sbornik. Moskva: Teakinopechat, 1930. 258 s.
5. **Shkol'nikov S. P.** Grim. Mn.: Vyshaishaya shkola, 1969. 176 s.
6. **Shukhmina T. M.** Grim. Moskva: Goskul'tprosvetizdat, 1956. 80 s.
7. **Entsiklopediya stsenicheskogo samoobrazovaniya** / Sost. P. A. Lebedinskii, V. P. Lachinov. Moskva: Izdanie zhurnala «Teatr i Iskusstvo». T. 2: Grim. 304 s.
8. **Grime.** *Novyi frantsuzsko-russkii slovar'.* [Elektronnyi resurs] <http://www.classes.ru/all-french/dictionary-french-russian-universal-term-33732.htm>.

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ ГРИМА КАК СЛОЖНОГО СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Медведева Валентина Викторовна – старший преподаватель кафедры режиссуры, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

Исследуется грим как самостоятельный факт искусства, обладающий знаковой природой и рядом смысловых функций; осмысливается значение грима в театральной структуре в качестве способствующего трансляции художественной информации на утонченном уровне, с чувствами, что позволяет зрителю быть не просто причастным к повествуемой истории, а создает необходимое «погружения» в атмосферу сценического действия; определяется феноменологическая сущность грима как сложного структурно-функционального образования.

Ключевые слова: искусство грима, феноменологическая сущность, сложное структурно-функциональное образование, театральная структура.

THE PHENOMENOLOGICAL ESSENCE OF THEATRICAL MAKE-UP AS A COMPLEX STRUCTURAL-FUNCTIONAL EDUCATION

Medvedeva Valentina – Senior Lecturer of the Department of Directing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The make-up is studied as an independent fact of art, having a symbolic nature and a number of semantic functions; the meaning of make-up in the theater structure is comprehended as facilitating the transmission of artistic information at a refined level, with feelings, which allows the viewer to be not just involved in the narrated story, but creates the necessary «immersion» in the atmosphere of stage action; the phenomenological essence of make-up is determined as a complex structural and functional formation.

Key words: make-up art, phenomenological essence, complex structural and functional formation, theatrical structure.

UDC 304.2:687.553.2

THE PHENOMENOLOGICAL ESSENCE OF THEATRICAL MAKE-UP AS A COMPLEX STRUCTURAL-FUNCTIONAL EDUCATION

Medvedeva Valentina – Senior Lecturer of the Department of Directing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The aim of this paper – outline the phenomenological essence of make-up, which is a complex structural and functional formation.

Research methodology. In his research, the author seeks to synthesize artistic, cultural and phenomenological approaches to make-up art, because this methodological strategy claims the possibility of substantial comprehension of make-up as an independent fact of art, which has a significant nature and a number of semantic functions.

Results. The desire for psychological authenticity, historical and ethnographic accuracy of make-up, is associated with the enhancement of the role of make-up in the system of acting and imaginative understanding of the role. The work on the role is conducted not only on the internal psychological line, but also on the external reflection of the character of the character in the make-up, whether it is realistic make-up or symbolic interpretation of the image.

The «semantics of make-up», which is its ability to form an artistic text, makes it possible to comprehend make-up as an independent fact of art, possessing a symbolic nature and a number of semantic functions.

From the point of view of the phenomenological essence of make-up is a complex structural and functional formation, the semantic boundaries of which are reduced to the cognitive-artistic visual activity, where the main object of creativity is the identity of the actor, and the purpose – the reproduction of a holistic aesthetically expressive form of his personality. While make-up is based on the laws of the visual arts, subordinates to the aesthetic laws and categories, within its creation there is a complete freedom of creativity, which allows to simulate ways and technologies of changes of the human face, to expand aesthetic boundaries, to imitate colorful techniques and styles, hone artificially created forms. The subject of make-up is the individual, and the object – the personalized body, the bodily component of the psycho-physiological existence of a person actively involved in the socio-cultural process. The real objectivity of the body serves as both a source, a repository, and a resultant indicator of the make-up and projective reality, thus, in measurements of make-up, the actor acts both as an object, and as a subject, and as a result.

The ontological boundaries of actor's make-up include and represent basic ideas and technologies in an effort to create a perfectly harmonious integrity of the image. The correlation of the image formed by make-up with the actor has a

fundamental difference from the actor's external and internal «I», whereas the image created by means of make-up is directly integrated into the visual picture of his «I». That is, despite the degree of modification, the appearance the make-up is a consequence of the projection of the image- «I» of the actor on his «I»-real through «I»-programmed. At the same time, when changing the initial parameters «I» of the real actor, his «I» is programmed to specify the desire for a certain potentially necessary statement of his own image, due to individual values, this statement is fixed by visual make-up.

Novelty of the article is that make-up is explored as an independent fact of art, possessing a symbolic of nature and a number of semantic functions; outlines the phenomenological essence of make-up as a complex structural and functional formation of the theatrical structure.

Practical significance. It is noteworthy that theatrical make-up remains a virtually unexplored area of theatrical culture, and many of the issues raised in this work require further and deeper research in various areas of scientific knowledge and practice.

The information in this article may be useful for developing new approaches to understanding make-up art as a complex structural and functional formation of the theatrical structure.

This work can be the basis of a special make-up course, can be used in the development of appropriate training and methodological manuals.

Key words: make-up art, phenomenological essence, complex structural and functional formation, theatrical structure.

Надійшла до редакції 10.09.2019 р.

УДК УДК 793. 38 (4-11) «18»

СПЕЦИФІКА СУЧАСНОГО СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ

Павлюк Тетяна Сергіївна – кандидат мистецтвознавства,
доцент, Київський національний університет
культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-3940-9159
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.207
24 caratsofart@gmail.com

Досліджено особливості розвитку сучасного спортивного бального танцю в західноєвропейських країнах. Розглянуто сучасний стан танцювального спорту, виявлено провідні тенденції танцювального спорту на сучасному етапі та окреслено перспективи еволюціонування спортивного бального танцю. На основі аналізу найпрестижніших міжнародних та регіональних чемпіонатів зі спортивних бальних танців, проведених протягом 2018–2019 рр., визначено провідні танцювальні пари в країнах Західної Європи на сучасному етапі.

Ключові слова: спортивний бальний танець, Західна Європа, чемпіонат, змагання, танцювальна пара.

Постановка проблеми. Спортивний бальний танець, як складний феномен, що виник унаслідок синтезування елементів хореографічного мистецтва та спорту, на сучасному етапі перебуває на стадії активного розвитку, здобувши популяризацію світового масштабу. Незважаючи на тенденцію міжкультурної експансії та глобалізації, характерних для початку ХХІ ст., що відобразилися на світовому соціомистецькому просторі, його еволюціонування, безумовно, відбувається у безпосередньому взаємозв'язку з традиціями конкурсного бального танцю кожної конкретної країни та взаємозалежності з національним хореографічним мистецтвом. У цьому контексті видається доцільним й необхідним дослідити особливості розвитку спортивного бального танцю в країнах Західної Європи, з метою посилення фактологічної бази хореографічного мистецтва та розширення власної науково-теоретичної бази спортивного бального танцю.

Останні дослідження та публікації. Незважаючи на неабияку увагу сучасних вітчизняних дослідників до проблематики спортивного бального танцю, багато нюансів складного та багатоаспектного явища залишилися поза увагою. Т. Тракалюк у науковій публікації «Становлення та розвиток спортивного танцю в світі» [3] аналізує особливості переходу конкурсного бального танцю в спортивний; М. Богданова в статті «Спортивний танець у системі бальної хореографії» [1] досліджує артистизм та емоційність танцювальних пар як основні показники оцінювання під час змагань зі спортивного бального танцю; О. Вакуленко в публікації «Традиції та новації Blackpool Dance Festival: історична ретроспектива» [2] розглядає еволюціонування програми фестивалю відповідно до специфіки розвитку бального танцю.

Проте особливості розвитку спортивного бального танцю в західноєвропейських країнах на сучасному етапі не отримали відповідного висвітлення з позицій сучасного мистецтвознавства, а відтак вимагають ґрунтовного дослідження.

Мета статті – виявити особливості розвитку спортивного бального танцю в західноєвропейських країнах на сучасному етапі; визначивши сучасний стан танцювального спорту та окресливши подальші перспективи еволюціонування тенденцій спортивного бального танцю на основі мистецтвознавчого аналізу виступів провідних танцювальних пар з Італії, Франції, Великобританії та Німеччини.